

časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
2 / 2018

HUDEBNÍ VÝCHOVA



HUDEBNÍ VÝCHOVA

ročník 26/2018/číslo 2



časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

/Řídí redakční rada/

Předsedkyně: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D. (PedF UK, Praha)

Členové: doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, Ph.D. (PdF UJEP, Ústí nad Labem), prof. PhDr. Eleonóra Baranová, CSc. (PedF UMB, Banská Bystrica, SR), Mgr. Ivana Čechová (PedF UK, Praha), prof. Belo Felix, PhD. (PdF UMB, Banská Bystrica, SR), PaedDr. Jan Holec, Ph.D. (PedF JU, České Budějovice), prof. PhDr. Eva Jenčková, CSc. (PdF UHK, Hradec Králové), PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D. (ZUŠ Mladá Boleslav), PhDr. Helena Justová (PedF UK, Praha), PhDr. Blanka Knopová, CSc. (PdF MU, Brno), doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. (PedF UK, Praha), PhDr. Jiří Kusák, Ph.D. (PdF OU, Ostrava), prof. Mgr. art. Irena Medňanská, Ph.D. (FF PU, Prešov, SR), prof. PaedDr. Eva Michalová, CSc. (UMB, Banská Bystrica, SR), prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr. (PedF UK, Praha), prof. Mag. Dr. Franz Niermann (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Rakousko), doc. MgA. Jana Palkovská (PedF UK, Praha), prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D. (PedF UK, Praha), prof. UŠ dr. hab. Wiesława Aleksandra Sacher (Wydział Pedagogiki i Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polsko), prof. Dr. Carola Schormann (Fach Musik, Leuphana Universität Lüneburg, SRN), doc. PaedDr. Marie Slavíková, CSc. (PdF ZU, Plzeň), doc. PaedDr. Hana Váňová, CSc. (PedF UK, Praha), doc. Mgr. Art. PhDr. Jozef Vereš, CSc. (PdF UKF, Nitra, SR)

Vedoucí redaktorka: PhDr. Petra Bělohávková, Ph.D.
Grafická úprava a sazba: Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS. (zdenka.urb.art@gmail.com)

Vydává: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta – vydavatelství, vychází 4x ročně, časopis je vydáván za finanční spoluúčasti Nadace Českého hudebního fondu, roční předplatné 260 Kč plus poštovné a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč + poštovné a balné

Předplatné zajišťuje: ADISERVIS s.r.o.
Na Nivách 18, 141 00 Praha 4 – Michle
Tel.: 241 484 521
e-mail: adiservis@seznam.cz

Upozornění autorům:
Text příspěvků zasílejte v elektronické podobě na e-mailovou adresu: casopisHV@gmail.com

Adresa redakce:
Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta – vydavatelství, M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1
<http://pages.pedf.cuni.cz/hudebnivychova/>

© Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, Praha 2018
MK ČR E 6248, ISBN 1210-3683

/Obsah/

PŮVODNÍ VĚDECKÉ STATĚ A VÝZKUMNÉ ZPRÁVY

- Jaroslava Rodičová:** Vznik a vývoj hudebních institucí zejména ve vymezených oblastech jihočeského kraje **5**
- Jan Chumchal, Jiří Kusák:** Z dějin hudební výchovy na Valašskomeziříčsku od konce 19. do 20. let 20. století. Jan Nepomuk Polášek (1873–1956) **9**

PŮVODNÍ DIDAKTICKÉ STUDIE

- Petra Bělohávková:** Atonalita – možnosti kreativních přístupů v hudební výchově **13**

NOTOVÁ PŘÍLOHA

- Martin Lochovský:** Studie kvaternionu; **David Le Cam:** Houbová polévka plující v nekonečném času; **Aleksandra Konyukovskaya:** Dekafonická skladba

PŘEHLEDOVÉ ČLÁNKY A STUDIE

- Jaroslav Bláha:** Pozdní baroko III – Egid Quirin Asam a Johann Sebastian Bach **17**

METODICKÉ NÁMĚTY A INSPIRACE

- Lucia Šutková:** Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie na hodine hudobnej výchovy **19**
- Lenka Minaříková, Dana Novotná:** Komunikace v tvůrčím procesu jako prostředek mezigenerační spolupráce v různých sociálních prostředích **22**

JUBILEA, ZPRÁVY, RECENZE, STÁLÉ RUBRIKY

- Jiřina Jiříčková:** IV. mezinárodní hudební olympiáda **25**
- Jiří Bezděk:** Hudba Hradní stráže a Policie ČR & Gymnázium a Hudební škola hl. m. Prahy uvedly mladé talenty **27**
- Petra Bělohávková:** Z hudebních výročí (duben–červen 2018) **29**
- Vartan Agopian:** A Methodological Analysis of Piano Books for Beginners: The Chester, Suzuki, Bastien, and Alfred Methods – z cyklu O hudbě anglicky **30**



Časopis HUDEBNÍ VÝCHOVA je vydáván
za finanční spoluúčasti NČHF

Redakce si vyhrazuje právo na nezbytné úpravy rukopisů a jejich krácení, příspěvky nejsou honorované. Texty procházejí recenzním řízením (jsou posuzovány dvěma odborníky z různých pracovišť).

/From the content/

The second half of the 19th century is thanks to a released political situation favourable for voice ensembles and private music schools and institutes foundation. Two articles inform us about the situation in south Bohemia and in the region of Valašské Meziříčí: the introductory study by Jaroslava Rodičová *The Origin and Development of Music Institutions Especially in Specified Areas of the South Bohemia Region* which describes the situation of the 2nd half of the 19th century when the first music school in south Bohemia appeared, and consequently the study by the authors Jan Chumchal and Jiří Kusák *From the History of Music Education in the Region of Valašské Meziříčí from the End of the 19th Century until the 1920s*, with the focus on the personality of Jan Nepomuk Polášek.

Although atonal music is one of the main directions of the 20th century music, it belongs to neglected topics within music education. The article by Lenka Nováková *Atonality – Possibilities of Creative Approaches in Music Education* offers several ways of penetrating into the principles of this music direction.

The information on child folk music instruments and possibilities of their use in music education lessons is in the article by Lucie Šutková.

This issue also offers the article by Lenka Minaříková and Dana Novotná *Communication in a Creative Process as a Means of Intergeneration Cooperation in Different Social Environments*. The authors inform about the project of the same-name which was realized by the students of the education for the first grade of elementary and maternity schools field at the Faculty of Education UJEP in Ústí nad Labem with the aim to support an interdisciplinary communication in the artistic area with the overlap into a social sphere.

Jiřina Jiříčková informs about the course and results of this year's 4th international music olympics. Jiří Bezděk writes about the concert cooperation of the Band of the Castle Guards and the Police of the Czech Republic with the students of Grammar and Music School of the Capital of Prague.

The regular section Music and Painting is this time devoted to Egidio Quirin Asam and Johann Sebastian Bach. Within the section *On Music in English*, we bring the article by Vartan Agopian *The Methodological Analysis of Piano Books for Beginners: The Chester, Suzuki, Bastien, and Alfred Methods*.

/Aus Dem Inhalt/

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Dank der Entspannung der politischen Situation günstig für die Gründung von Gesangsvereinen und privaten Musikschulen und Musikinstituten. Über die Situation in Südböhmen und Wallachisch Meseritsch Region informieren uns zwei Artikel: die Einführungsstudie von Jaroslava Rodičová *Die Entstehung und Entwicklung der Musikinstitutionen insbesondere in den begrenzten Gebieten der Südböhmischen Region*, illustriert die Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der die ersten Musikschulen in Südböhmen gegründet wurden; weiter dann die Studie von Jan Chumchal und Jiří Kusák *Aus der Geschichte der Musikpädagogik in Wallachisch Meseritsch Region vom 19. bis zum 20. Jahrhundert*, die sich auf die Persönlichkeit von Jan Nepomuk Polášek konzentriert.

Die Atonale Musik, obwohl es eine der Hauptrichtungen der Musik des XX. Jahrhunderts ist, gehört zu den vernachlässigten Themen des Musikunterrichts. Der Beitrag von Lenka Nováková *Atonalität – Die Möglichkeiten kreativer Ansätze im Musikunterricht*, bietet mehrere Möglichkeiten, wie man in die Prinzipien dieser musikalischen Richtung durchdringen könnte.

Informationen über die Volksmusikinstrumente für Kinder und die Möglichkeiten ihrer Anwendung im Musikunterricht bringt der Artikel von Lucie Šutková.

Diese Ausgabe des Magazins bietet auch einen Beitrag von Lenka Minaříková und Dana Novotná *Kommunikation im kreativen Prozess als Mittel der intergenerationellen Zusammenarbeit in verschiedenen sozialen Umgebungen*. Die Autorinnen präsentieren in ihrem Artikel das gleichnamige Projekt, das von den Studenten des Studienfachs Grundschullehrer der UJEP-Pädagogischen Fakultät in Ústní nad Labem realisiert wurde, und zwar mit dem Ziel, die interdisziplinäre Kommunikation auf künstlerischer Ebene mit Übergreif in die Sozialsphäre zu fördern.

Über den Verlauf und die Ergebnisse der diesjährigen IV. internationalen Musikolympiade berichtet Jiřina Jiříčková. Jiří Bezděk informiert über die Konzertkooperation der Musik der Burgwache und der Polizei der Tschechischen Republik mit den Schülern des Gymnasiums und der Musikschule in Prag.

Die regelmäßige Rubrik *Musik und Bild* ist diesmal Egid Quirin Asam und Johann Sebastian Bach gewidmet. Im Rahmen der Rubrik *Englisch über die Musik* erscheint der Artikel von Vartan Agopian *A Methodological Analysis of Piano Books for Beginners: The Chester, Suzuki, Bastien, and Alfred Methods*.

/Editorial/

Vážené čtenáři, otevíráte letošní druhé číslo časopisu *Hudební výchova*, v němž opět naleznete informace o aktuálním dění v hudební výchově, novinky z oblasti hudebněpedagogické historie, výzkumu nebo materiály či inspirace pro výuku.

Devatenácté století přináší ve vývoji hudební výchovy několik zlomových okamžiků. Situace, kterou zahájily tereziánské a josefínské reformy na sklonku 18. století, spěje k zakládání hudebních škol – jak ve velkých městech, tak i na venkově. Příkladem může být konzervatoř v Praze, založená r. 1811, nebo hudební škola, kterou r. 1813 založil na svém panství v Nových Dvorech u Kutné Hory hrabě Jan Rudolf Chotek. Druhá polovina 19. století přeje díky uvolnění politické situace zakládání zpěváckých spolků a soukromých hudebních škol a ústavů. O tom, jak vypadala situace v jižních Čechách a na Valašskomeziříčsku nás informují dva články: úvodní studie Jaroslavy Rodičové *Vznik a vývoj hudebních institucí zejména ve vymezených oblastech Jihočeského kraje*, která přibližuje situaci 2. pol. 19. století, v níž vznikaly první hudební školy v jižních Čechách, a následně studie autorů Jana Chumchala a Jiřího Kusáka *Z dějin hudební výchovy na Valašskomeziříčsku od konce 19. do 20. let 20. století*, se zaměřením na osobnost Jana Nepomuka Poláška.

Atonální hudba, ačkoliv se jedná o jeden ze stěžejních směrů hudby XX. století, patří mezi opomíjená témata v rámci výuky hudební výchovy. Příspěvek Petry Bělohlávkové *Atonalita – možnosti*

kreativních přístupů v hudební výchově nabízí několik možností, jak proniknout do principů tohoto hudebního směru.

Informace o dětských lidových hudebních nástrojích a možnostech jejich využití v hodinách hudební výchovy přináší článek Lucie Šutkové.

Toto číslo časopisu rovněž nabízí příspěvek Lenky Minaříkové a Dany Novotné *Komunikace v tvůrčím procesu jako prostředek mezigenerační spolupráce v různých sociálních prostředích*. Autorky v něm přibližují stejnojmenný projekt, který byl realizován studenty oboru Učitelství I. st. ZŠ a MŠ Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem s cílem podpořit mezioborovou komunikaci v rovině umělecké s přesahem do sféry sociální,

S průběhem a výsledky letošní IV. mezinárodní hudební olympiády Vás seznámí Jiřina Jiříčková. O koncertní spolupráci Hudby Hradní stráže a Policie ČR se studenty Gymnázia a Hudební školy hl. m. Prahy informuje Jiří Bezděk.

Stálá rubrika Hudba a obraz je tentokrát věnována Egidu Quirinu Asamovi a Johannu Sebastianu Bachovi. V rámci rubriky *O hudbě anglicky* přinášíme článek Vartana Agopiana *A Methodological Analysis of Piano Books for Beginners: The Chester, Suzuki, Bastien, and Alfred Methods*.

Příští číslo časopisu přinese mj. studii Martiny Pudelové a Evy Vičarové *Metoda Suzuki: Příspěvek k výběrově specializované hudební výchově*. S průběhem 26. mezinárodní konference EAS v Lotyšsku nás seznámí Jiřina Jiříčková.

Vše dobré přeje Petra Bělohlávková

/Abstracts/

RODIČOVÁ, J. Formation and evolution of musical institutions especially in the defined areas of the South Bohemian Region

Abstract: The establishment of the Prague Music Conservatory started the gradual establishment of professional music institutions in the Czech environment in 1811. The trend of music schools gradually spread to other localities of the Bohemian Crown starting from Prague. The first impulses of this wave appeared in the monitored areas of the South Bohemian Region (including mainly Jindřichův Hradec and České Budějovice) at the age of fifty years. There have often been significant city figures with a wide range of musical activities at the birth of these South Bohemian music schools.

Keywords: music school, teacher's institute, music conservatory in Prague, Karel Slavoj Amerling, František Karel Vacek, Bohuslav Jeremiáš, Jindřichův Hradec, České Budějovice

Mgr. et Mgr. Jaroslava Rodičová, Department of Music Education, Faculty of Education, Masaryk University, e-mail: J.Rodicova@seznam.cz

CHUMCHAL, J., KUSÁK, J. From the History of Music Education in the Valašské Meziříčí Region at the Turn of the 20th Century – Jan Nepomuk Polášek (1873–1956)

Abstract: This article focuses on specific aspects from the history of music education in the Valašské Meziříčí Region at the turn of the 20th century. It accentuates the role of Jan Nepomuk Polášek as an important personality of music education in this region. It focuses on selected articles and publications connected to his music education practice and reflects on them.

Keywords: Jan Nepomuk Polášek, music education, vocal activity, intonation methods, publishing activities

Mgr. Jan Chumchal, doc. PhDr. Jiří Kusák, Ph.D., Department of Music, Faculty of Education, University of Ostrava, e-mail: jir.kusak@osu.cz

BĚLOHLÁVKOVÁ, P. Atonality – Possibilities of Creative Approaches in Music Education

Abstract: Atonal music is a neglected topic in music education. Her negative acceptance is based on vain attempts, when an uneducated listener tries to perceive the tone row in twelve-tone technique as a melodic line. The possibility of approaching students with organized atonality and its compositional principles is a creative work with serial technology (quaternion, tone row

variants). This article offers several ways of doing this, which can be used in music education.

Keywords: twelve-tone technique, serialism, 20th century music, quaternion, permutation, rotation, musical creativity

PhDr. Petra Bělohlávková, Ph.D., Department of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: petra.belohlavkova@pedf.cuni.cz

ŠUTKOVÁ, L. Children's folk musical instruments and their use in musical education

Abstract: The use of a children's folk music instrument is found in children's games. Children's folk music instrument supports children's imagination, creativity and children's musical abilities. The contribution offers familiarity with selected children's folk musical instruments. It describes their use in musical education and how to make these tools with children at school.

Keywords: children's folk musical instrument, folk sounding toy

Mgr. Lucia Šutková, Department of Music, Faculty of Education, Constantine the Philosopher University in Nitra, e-mail: lucia.sutkova@ukf.sk

JIRIČKOVÁ, J. 4th International Music Olympiad

Abstract: The 4th International Music Olympiad, a competition for all-talented youth, took place on April 18–21, 2018 in Tallinn (Estonia). Thirty participants from the age of 12 to 19 from eight European countries were competing in two categories: 1st category 12–15 years and 2nd category 16–19 years. Competitors demonstrated their abilities and skills in sheet reading and rhythmical review, they sang a song in a concert, and interpreted their own compositions. Knowledge in the field of musical theory and broader orientation in the field of music mapped the theoretical – listening test. The Czech Republic was represented by the winners of the 1st Music Olympiad of the Czech Republic, which took place on 17 February 2018 in Prague, Martin Sadílek and Filip Štrobl. The article describes the schedule and course of the competition and mentions the final results of the musical Olympiad.

Keywords: international competition for universally musically talented young people, organization, course and results of the competition

PhDr. Jiřina Jiríčková, Ph.D., Department of Music Education, Faculty of Education, Charles University, e-mail: jirina.jirickova@volny.cz

Jaroslava Rodičová

Vznik a vývoj hudebních institucí zejména ve vymezených oblastech jihočeského kraje

/Anotace/

Postupný vznik profesionálních hudebních institucí v českém prostředí byl odstartován roku 1811 vznikem pražské hudební konzervatoře. Po Praze se trend hudebních škol pozvolna šířil i do ostatních lokalit zemí Koruny české. Ve sledovaných oblastech Jihočeského kraje (zahrnujících především Jindřichův Hradec a České Budějovice) se první impulsy této vlny objevily s padesátiletým odstupem. U zrodu těchto jihočeských hudebních škol často stály významné osobnosti daného města disponující širokou škálou hudebních aktivit.

/Klíčová slova/

hudební škola, učitelský ústav, hudební konzervatoř v Praze, Karel Slavoj Amerling, František Karel Vacek, Bohuslav Jeremiáš, Jindřichův Hradec, České Budějovice

/Autorka/

Mgr. et Mgr. Jaroslava Rodičová je doktorandkou na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity.

Hudebním školám evropského typu po dlouhá období předcházely hudebně výchovné systémy formované a ovlivňované zejména církví, kde institucionální základnu představovaly klášterní, kapitulní, katedrální, partikulární a jiné typy škol. Výuka speciální pěvecké, nástrojové a teoretické hudební výchovy se odvíjela ve zvláštních zařízeních, jakým byly tak zvané fundace¹, tedy nadace vzniklé z odkazů šlechticů či církevních hodnostářů ve prospěch kostelů a klášterů. Úroveň hudebního vzdělání zejména u jezuitů a piaristů, jež měli své zastoupení i v jihočeském Jindřichově Hradci a v Českých Budějovicích, byla poměrně vysoká. Jejich školami prošli prakticky všichni významní čeští skladatelé 17. a 18. století.² Velkou zásluhu na značně

specializované hudební výuce měly zejména v 18. století i mnohé české venkovské školy, ve kterých se především zásluhou aktivních kantorů vyučoval zpěv a hra na různé hudební nástroje mimo vlastní vyučovací plán.³

Pedagogicky organizovanější formy školních hudebních aktivit se začaly rozvíjet v souvislosti s budováním moderních školských soustav ve druhé polovině 18. století.⁴ Všeobecně vzdě-

Karel a kol. *Jihočeská vlastivěda. Hudba. České Budějovice: Jihočeské nakladatelství, 1989, s. 41.*

³ GREGOR, Vladimír. Školství. In: FUKAČ, Jiří a VYSLOUŽIL, Jiří a MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 908.

⁴ Zásadní význam měla reforma školství, kterou na popud císařovny Marie Terezie roku 1774 zpracoval zaháňský opat Ignaz von Felbiger. Podstatou těchto změn bylo vybudování škol ve všech farních obcích. Ve vsích s farou a menších městech vznikly tedy školy triviální (podle tří základních výukových předmětů, tzv. trivium - čtení, psaní a počítání, které měly být doplněny o náboženství, na venkově o základy hospodářství a ve městech pak dovednostmi potřebnými pro průmysl a řemesla), ve větších městech školy hlavní (již s několika učiteli, rozšiřující znalosti z triviálních škol a rovněž diferencované na průmyslovou a zemědělskou výrobu) v Praze a v Brně školy normální (dovršující obecné vzdělání a sloužící jako školy vzorové). Elementární školství z roku 1774 zůstalo v platnosti do roku 1869, kdy bylo převedeno na dvojkolejný školský systém vycházející z obecné a měšťanské

lávací školství vedle základního trivía, tj. čtení, psaní a počítání, zahrnovalo i hudebně výchovné a vzdělávací aktivity. Ty směřovaly v souladu s novými potřebami hudebního života v době formování a upevňování měšťanské hudební kultury k vytváření odborných hudebních ústavů a postupně i základních hudebních škol.

Na počátku 19. století našly své uplatnění především četné soukromé hudební instituce, k nimž se řadila například věhlasná klavírní škola Františka Xavera Duška, Friedricha Dionyse Webera a zejména škola Václava Jana Tomáška, autora Logické klavírní školy.⁵

První českou profesionální hudební školou navazující na zkušenosti zejména z Francie a Itálie a představující jakýsi milník našeho institucionálního hudebního života však byla pražská hudební konzervatoř, jejíž počátek výuky se váže k datu 1. května 1811.⁶ „*Horliví milovníci umění hudebního z kruhův šlechtických, kteří odpomoci hleděli dosavadnímu nesoustavnému a nahodilému pěstování hudby v Praze, konali k účelu tomu přípravy a po odstranění různých překážek dosáhli toho, že stanovy spolku l. 1810 byly stvrzeny a ústav mohl činnost svou počítí.*“⁷ K dalším neméně významným

školy, která poskytovala relativně ukončené vzdělání a primárně nevytvářela předpoklad pro další studium. Přes drobné úpravy v období první republiky zůstal tento systém v zásadě nezměněn až do roku 1948. VÁŇOVÁ, Růžena. Školský systém v českých zemích – vývoj a současný stav. In: VALIŠOVÁ, Alena a KASÍKOVÁ, Hana (eds.). *Pedagogika pro učitele*. Praha: Grada, 2011, s. 70–75.

5 HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 31.*

6 Prvotní smyčcová a dechová oddělení hudební škola rozšířila do konce 19. století o výuku zpěvu (1815), harfy (1830), sólového klavíru (1888) a skladby (1889). GREGOR 1997, s. 908.

7 Provolání ke zřízení „ústavu pro zvelebení hudby v Čechách“ podepsala hrabata František Josef z Vrtby, František Sternberg, Jan Nostic, Kristian Clam-Callas, Bedřich Nostic, Karel z Firmian, Jan Pacht a František Klebelsberg. SRB-DEBRNOV, Josef.

profesionálním ústavům patřila varhannická škola v Praze⁸ založená v roce 1830 Spolkem pro pěstování hudby církevní v Čechách. Tato škola však coby samostatný subjekt dlouho neobstála a od školního roku 1889–90 splýnula s pražskou konzervatoří. Vysoká úroveň obou ústavů byla nepochybnitelná, jak ve své práci uvádí Srb-Debrnov: „*Hra virtuosní na různé nástroje hudební pěstována zvláště na konservatoři Pražské a oddělení houslové mělo ve směru tom vždy místo první. Přední místo mezi houslisty zaujal v době nejnovější František Ondříček, jenž s F Laubem a J. Slavíkem tvoří nejskvělejší souhvězdí geniálních umělcův českých, kteří požívajíce jména světového vynikli měrou největší. Jako violoncellisté prosluli Th. Krečman a Hanuš Vihan. Také ostatní nástroje vykazují více jmen dokonalých umělcův. Hře na varhany vyučuje se při ústavě pro hudbu církevní, hře klavírní při četných ústavech.*“⁹

Podstatnou úlohu při formování našeho všeobecného hudebního školství měl i vychovatelský ústav Karla Slavoje Amerlinga, jehož lidová akademie v Budči¹⁰ se stala vzorem pro první českou hlavní školu pod Amerlingovým vedením, která velkou pozornost věnovala právě oblasti hudební výchovy. Na myšlenku přípravy učitelů hudební výchovy, na niž se zde zaměřoval dvouletý kurz orientovaný na výuku zpěvu, hru na housle, na varhany a na harmonium, v podstatě od roku

Dějiny hudby v Čechách a na Moravě. Praha: Nákladem Matice české, 1891, s. 103.

8 Tato spolková hudební škola připravovala nejprve varhaníky, pak i skladatele – například Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Karla Bendla, Jana Maláta a další, učitele zpěvu a hudby, hudební teoretiky a majitele soukromých hudebních škol. GREGOR 1997, s. 908.

9 SRB-DEBRNOV 1891, s. 150–151.

10 Ve své lidové akademii založené v roce 1839 se Amerling snažil o vzdělání „vzorných učitelů a vychovatelů“ usilujících o to, aby „všecky vlohy dítěte probuzovány a cvičeny byly“. HOLAS, Milan. *Hudební pedagogika v profesionální hudební výchově*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1995, s. 20–21.

1869 navázaly víceleté učitelské ústavy.¹¹ Ty připravovaly pedagogy hudební výchovy v tak zvaných přípravkách, preparandách, podle českého překladu *Metodiky (Methodenbuch)* Johanna Ignaze von Felbigera, která představuje první česky psanou pedagogickou literaturu.¹²

Živelný růst soukromých hudebních škol mělo usměrnit císařské nařízení z roku 1850, podle něhož byly k založení těchto institucí poprvé v historii požadovány kvalifikační předpoklady, tedy pedagogické vzdělání ředitelů a učitelů. Tyto požadavky však v praxi nebyly naplňovány a kvalita výuky zůstávala v podstatě bez kontroly. Vedle soukromníků se stávaly vydržovateli hudebních škol i právnické osoby jako hudební a pěvecké spolky, města, obce, Matice školská, osvětové sbory, náboženské sbory a podobně. Některé z těchto organizací měly již v 19. století prokazatelné umělecko-pedagogické výsledky a staly se základnou pro aplikaci i vývoj nových vyučovacích metod.¹³ Počet hudebních škol se zvláště při hudebních spolicích od 60. let hojně rozšířil i mimo Prahu.

Všeobecné úsilí o zvýšení kvality hudebního školství se promítlo i do tvorby dokumentů normativní povahy.¹⁴ Náplň všeobecné hudební

11 Původně čtyřleté učitelské ústavy byly později na základě obavy, že pro zabezpečení povinné osmileté školní docházky bude při narůstající populaci nedostatek učitelů, zkráceny na tři roky. Výjimkou byl pouze učitelský ústav v Praze, který nadále zůstal čtyřletý. I přes tato opatření se deficit učitelů podařilo uspokojivě vyrovnat až v roce 1880. Učitelské ústavy v této podobě působily až do roku 1948. MORKEŠ, František. *Kapitoly o školství, o ministerstvu a jeho představitelích. Praha: Pedagogické muzeum J. A. Komenského, 2002, s. 15.*

12 HOLAS 2004, s. 30.

13 Značný věhlas získal pražský soukromý hudební ústav Josefa Proksche založený roku 1830, hudební škola Žofínské akademie v Praze (zvláště pod vedením Josefa Leopolda Zvonaře) a další. GREGOR 1997, s. 908.

14 Základem byl školní a vyučovací řád, který poměrně podrobně upravoval poměry na národních školách. Obsahoval předpisy týkající se školní docházky, doby vyučování,

výchovy na obecných a nižších školách reálných byla od roku 1869¹⁵ ukotvena ve vydaných učebních osnovách, jež následně platily až do roku 1915 a kterými byl do výuky zaveden zpěv coby povinný předmět.

V době, kdy české hudební školství postrádalo jednotnou organizaci a výuka hudby převážně setrvala v soukromých rukou, byla v jihočeském Jindřichově Hradci, jako jedna z prvních svého druhu, zřízena Františkem Karlem Vackem¹⁶ při obecné škole bezplatná hudební škola pro chudou mládež, „*aby se nové a čerstvé síly pro hudbu odchovaly*“.¹⁷ I přes nedostatečné množství dochovaných informací je známo, že pod Vackovým vedením byla škola v provozu v letech 1861–1875, kdy bylo z 10 až 15letých hochů sestaveno čtyřicetičlenné hudební těleso, „*které se vyrovnalo prý i ostrostřeleckému a vzbudilo obdiv,*

propouštění ze školy, povinnosti učitelů a pravidelných učitelských konferencí. Dále stanovil zásady pro rozdělování žactva do tříd a oddělení, cíle a úkoly výuky, systém zkoušek a vysvědčení a pomůcek pro vyučování. Zároveň to byl první předpis, který oficiálně a s nejvyšší autoritou zrušil ve školách tělesné tresty, jejichž provádění označil za nepřipustné. MORKEŠ 2002, s. 15.

15 Pro školy měšťanské tyto učební osnovy platily od roku 1870. HOLAS 1995, s. 21.

16 František Karel Vacek (1832 Hroby - 1878 Jindřichův Hradec), coby nástupce Františka lkavce, působil od roku 1861 jako ředitel kůru při proboštském chrámu v Jindřichově Hradci, kde se velmi zasloužil o hudební život. Kromě zřízení první hudební školy vyučoval zpěv na gymnáziu, kde založil studentskou dechovku, jež byla po několik desetiletí místní zvláštností. Dále pořádal koncerty se zpěváckými spolky Černín, Slávy dcera i Hudebním spolkem, na jejichž vzniku se velmi podstatně podílel, a rovněž organizoval kapelu z místního dorostu. ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Vacek František Karel. In: ČERNUŠÁK, Gracian a ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M-Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 826.

17 KRÍŽEK, Milan. Od národního probuzení na práh nové doby. In: PADRTA, Karel a kol. *Jihočeská vlastivěda. Hudba*. České Budějovice: Jihočeské nakladatelství, 1989, s. 82.

když při návštěvě min. Belcrediho v Hradci koncertovalo mu na náměsti.“¹⁸ Z celoroční zprávy je patrné, že se kromě zpěvu vyučovala i hra na housle, violu, violoncello a klavír. „*Obsah theoretického vyučování se vztahoval na nejhlavnější hudbu a zpěv zakládající pravidla jako: O tónu a jeho povstání, soustava tónův a not, liniová soustava, pojmenování not a klíčů, trvání not, posůvky, pausy, skracování v notovém písmě, o rytmu, taktu, stupnice čili škály, tóniny, intervally čili poměry tónův a.t.d.*“.¹⁹ Jak je z uvedeného zřejmé, výuka zahrnovala jak praktické dovednosti, kterými se žáci následně prezentovali na veřejnosti, tak i základy hudební nauky, které jsou neodmyslitelnou součástí hudby jako takové. Ke slavným žákům tohoto činného jindřichohradeckého hudebního pedagoga patřil Jan Stiebler²⁰, pozdější český sbormistr, který ve Vídni brzy našel cestu do české společnosti a působil potom velmi záslužně v menšinovém životě. Také Václav Juda Novotný²¹, český hudební spisovatel

18 MUK, Jan. Z hudební minulosti Jindřichova Hradce. *Ohlas od Nežárky*, roč. LXX, č. 20, 17. 5. 1940, s. 1.

19 Státní okresní archiv Jindřichův Hradec. *František Vacek. Fond Archiv města Jindřichův Hradec, inv. č. 2045, kart. 585, folio 554.*

20 Jan Stiebler, vyučený zedník, přišel v 18 letech coby tovaryš do Vídně, kde dosáhl vedoucího postavení u předních stavebních podniků. Svou lásku k hudbě, a zvláště ke zpěvu (v dětství se osvědčil jako sopránista, později tenorista) zde dále rozvíjel vlastním studiem, jako obecně uznávaný sbormistr například navštěvoval přednášky Josefa Bohuslava Foerstra. ČERNUŠÁK, Gracian. Stiebler Jan. In: ČERNUŠÁK, Gracian a ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M-Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 615.

21 Novotný se po studiích a praktickém provozování hudby (byl houslistou v Prozatímním divadle) obrátil k novinářství a spisovatelství v hudebním oboru i ke skladatelské činnosti, v níž se uplatnil především ve vokální tvorbě. ČERNUŠÁK, Gracian. Novotný Václav Juda. In: ČERNUŠÁK, Gracian a ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý

a skladatel, jeden z nejhorlivějších bojovníků za Smetanu.

Přelom 19. a 20. století se nesl v duchu dosavadní nevyrovnanosti pedagogicko-umělecké úrovně soukromých hudebních ústavů, které se z konkurenčních důvodů předháněly v propagaci své práce a svých výsledků. Všudypřítomná profesionalizace nových forem hudebního života se neprojevovala pouze v oblasti interpretace, nýbrž zasahovala i do oblasti pedagogické. Vývoj směřoval k zakládání hudebních škol, organizovaných, kvalifikovaně vedených, splňujících podmínky moderní hudební výchovy. Iniciátory vzniku těchto institucí často byly pěvecké hudební spolky. Dokladem jejich aktivit v jižních Čechách bylo v roce 1901 založení hudební školy v Písku, která vznikla na popud valné hromady tamějšího pěvecko-hudebního spolku Gregora v čele s Bohuslavem Jeremiášem.²²

V duchu tohoto nového pojetí vznikla v roce 1903 v Českých Budějovicích hudební škola, která se záhy stala jedním z nejvýznamnějších hudebních ústavů monarchie.²³ Podnět k jejímu založení, který vzešel od Dr. Augusta Zátky²⁴

M-Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 208–209.

22 Prvotní návrh, který byl ještě téhož roku zrealizován, vzešel právě od místního ředitele kůru a sbormistra Bohuslava Jeremiáše. Pod jeho vedením hud. škola i přes finanční potíže vzkvétala. KRÍŽEK 1989, s. 83–84.

23 VRKOČOVÁ, Ludmila. České Budějovice. In: FUKAČ, Jiří a VYSLOUŽIL, Jiří a MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 130.

24 August Zátka, český politik a mluvčí budějovických Čechů, se významně podílel na společenském dění ve městě. Byl členem výboru Besedy českobudějovické, Měšťanského pivovaru a Záložny českobudějovické, zasloužil se o založení Českého politického spolku a Matice školské, od roku 1878 do první světové války působil jako poslanec českého zemského sněmu, předsedal řadě spolků a sdružení, stál u zrodu Národní jednoty pošumavské, Besedy řemeslnícko-životnostenské a Besedy lidu a rovněž přispěl k tomu, že se zdejší Obchodní a životnostenská komora dostala do českých rukou.

a českobudějovického zubního lékaře Josefa Švandy již v roce 1900, byl o tři roky později zrealizován Maticí školskou, jež se této myšlenky ujala. První školní rok pod vedením Vilibalda Schreibera zahájilo 122 žáků ve třech odděleních – hra na housle, klavír, elementární zpěv a hudební teorie. Doba skutečného rozmachu však přišla s rokem 1906 v souvislosti s novým ředitelem, Bohuslavem Jeremiášem, který „*přivedl školu na takový stupeň rozkvětu, že stala se vzorným ústavem pro celé Čechy a sousední naše země. Od nastoupení jeho sledoval ústav stále linii vzestupnou a soustředil se v něm téměř i veškeren místní život hudební.*“⁴²⁵ Vedle stavby vlastní školní budovy na dnešním Palackého náměstí dokončené v roce 1908, doporučení výnosem ministerstva veřejných prací ke zdejšímu odbornému studiu roku 1910, zřízení stálého varhanického oddělení, jež započalo svou činnost ve školním roce 1914–15, a množstvím dalších dílčích úspěchů se škola pyšnila i řadou absolventů zdárně vykonávajících státní hudební zkoušky a nastupujících na uměleckou nebo pedagogickou profesionální dráhu. Od roku 1933 nese hudební škola po Bohuslavu Jeremiášovi jeho jméno.²⁶ Později se do historie této českobudějovické hudební instituce vedle jiných zapsal i její ředitel Josef Beran – významný houslový pedagog, skladatel, dirigent Filharmonického orchestru a zakladatel Sukova kvarteta, který zde provedl rozsáhlou

NIKRMAJER, Leoš. Zátka August. In: KOPÁČEK, Jiří a kol. *Encyklopedie Českých Budějovic*. České Budějovice: Nebe, 2006, s. 633.
25 Výroční zpráva České městské hudební školy v Čes. Budějovicích za 25. jubilejní školní rok 1927–28, České Budějovice: Nákladem vlastním, 1928, s. 9–10.
26 Po dvanáctiletém působení Bohuslava Jeremiáše převzal vedení ústavu jeho syn Otakar Jeremiáš, který stál v jeho čele do roku 1929. Díky finančním potížím, které zde panovaly od počátku, přešla škola roku 1924 do správy města. NOVOTNÝ, Miroslav a KRŮŽEK, Milan. Hudební škola. In: KOPÁČEK, Jiří a kol. *Encyklopedie Českých Budějovic*. České Budějovice: Nebe, 2006, s. 176.

reorganizaci vyučovacích osnov a zřídil samostatnou violoncellovou třídu.²⁷ Krátkou zmínku je třeba věnovat i učitelským ústavům, jež se značnou měrou podílely na rozvoji hudebního života ve městech a v nichž tvořila hudební výchova, zpěv a hra na nástroj důležitou část učebního plánu. V lokalitě Jindřichohradecka a Českobudějovicka vznikl první český učitelský ústav v Českých Budějovicích. Hudební pedagogika v tomto vyšším typu střední školy připravující v letech 1905–1948 učitele českých obecných škol²⁸ byla na velmi dobré úrovni. Zásluha za kvalitní výuku je připisována především učitelům Františku Vránkovi²⁹, pořádatelům koncertů, a Antonínu Šebestíkovi³⁰, učitelům houslí a klavíru. Oba pedagogo-

27 ZUŠ Bohuslava Jeremiáše. *Historie ZUŠ* [online]. [Cit. 14. 3. 2017]. Dostupné z <http://www.zusbjcb.cz/historie-zus/>.
28 Na činnost tohoto ústavu v roce 1950 navázalo nově vzniklé Pedagogické gymnázium Zdeňka Nejedlého, připravující učitele 1.–5. ročníku základní školy. V roce 1959 se škola stala součástí nově zřízeného Pedagogického institutu v Českých Budějovicích, z něhož roku 1964 vznikla Pedagogická fakulta v Českých Budějovicích, která je od roku 1991 součástí Jihočeské univerzity. NOVOTNÝ, Miroslav. Český učitelský ústav. In: KOPÁČEK, Jiří a kol. *Encyklopedie Českých Budějovic*. České Budějovice: Nebe, 2006, s. 176.
29 František Vránek, český hudební pedagog a skladatel, se kromě jiného pilně věnoval přednáškové činnosti a řadu let přispíval svými hudebními referáty do Jihočeských listů. ČERNUŠÁK, Gracian. Vránek František. In: ČERNUŠÁK, Gracian a ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M–Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 915.
30 Antonín Šebestík v Českých Budějovicích působil v letech 1903–07 nejprve jako učitel v hudební škole, později coby profesor učitelského ústavu (1907–35), vedlejší učitel zpěvu na středních školách, sbormistr Hlaholu, dirigent Filharmonického orchestru a na dalších postech. ČERNUŠÁK, Gracian. Šebestík Antonín. In: ČERNUŠÁK, Gracian a ŠTĚDRŮŇ, Bohumír a NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M–Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 681.

gové se angažovali i v mnoha dalších městských hudebních aktivitách, jak bývalo zvykem.³¹ Hudební instituce v dalších jihočeských městech vznikaly až mnohem později. Počínaje prvním rokem druhé světové války zahájila svou činnost hudební škola v Jindřichově Hradci (1939), následně v Týně nad Vltavou (1942), Třeboni (1949) a nakonec v Trhových Svinech (1959). Po roce 1918 dále vzrůstal počet hudebních škol, jejichž síť byla stále ještě velmi řídká³² a organizační výstavba, právní zabezpečení a pedagogická náplň procházela i nadále živelným vývojem. Učební osnovy a školská organizace zůstávaly nejednotné, podobně jako složení učitelských sborů, jejich kvalifikace, vyučovací úvazky a existenční zabezpečení.³³ Tento nejednotný stav přetrvával až do roku 1945, kdy se prostřednictvím organizačních změn docílilo odstranění dosavadní roztržičnosti.

•

Jan Chumchal, Jiří Kusák

Z dějin hudební výchovy na Valašskomeziříčsku od konce 19. do 20. let 20. století.

Jan Nepomuk Polášek (1873–1956)

/Anotace/

Příspěvek se zaměřuje na vybranou problematiku z dějin hudební výchovy na Valašskomeziříčsku na přelomu 19. a 20. století. Vyzdvihuje osobnost Jana Nepomuka Poláška jako důležitou osobnost hudební výchovy v tomto regionu. Zaměřuje se na vybrané příspěvky a publikace, které souvisejí s jeho hudebně výchovnou praxí a také je reflektuje.

/Klíčová slova/

Jan Nepomuk, Polášek, hudební výchova, pěvecké činnosti, intonační metody, publikační činnost

/Autoři/

Mgr. Jan Chumchal je doktorandem na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě.

doc. PhDr. Jiří Kusák, Ph.D., vyučuje na katedře hudební výchova Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě. Je autorem nebo spoluautorem řady odborných článků a monografií, mj. Emil Hába. Interregionální průsečíky hudební kultury Moravy a Slezska 20. století (2006), Ostrava hudební: Vývoj hudební kultury jednoho města v posledních 160 letech (2014).

1. Dobová situace na Valašskomeziříčsku – rozvoj školství a hudební výchovy

Začátkem 60. let 19. století nastalo v českých zemích rakousko-uherské monarchie postupné uvolňování centralistického Bachova absolutismu. V životě české společnosti se změna projevila hlavně v možnosti shromažďování, vydávání tiskovin a ve zřizování různě se orientujících spolků. Pro oblast školství se stal důležitým mezníkem rok 1869, kdy byl vydán Nový říšský školský zákon, který stanovoval povinnou osmiletou školní docházku na obecných školách (5 let) a měšťanských školách (3 roky). Zákon mimo jiné umožňoval zakládání církevních a soukromých škol, čehož využil také skladatel, sběratel lidových písní a pedagog Jan Nepomuk Polášek, který si v roce 1901 založil soukromou hudební školu ve Valašském Meziříčí. Důsledkem obohacování vyučování o nové předměty nestačily pro vzdělání učitelů dvouleté preparandy a musely být zaváděny čtyřleté učitelské ústavy.¹ Podporou pro rozvoj společenského života, ale také vzdělávání, bylo již zmíněné zřizování různých spolků, mezi

¹ GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 38–39.

kteří patřil učitelský spolek založený na Valašskomeziříčsku v první polovině 70. let 19. století.² Tato pedagogická organizace se v 90. letech transformovala na Valašskomeziříčskou učitelskou jednotu Komenský a dle jejích stanov z roku 1898 bylo hlavním účelem vzdělávání členů a podpora učitelských zájmů.³

Ve druhé polovině 19. století se na území tehdejších měst Valašského Meziříčí a Krásna nad Bečvou⁴ nacházelo několik typů škol – a to obecné školy (triviální) a měšťanské školy, které poskytovaly základní vzdělání společně s ustanoveným předmětem zpěv s dotací jedné hodiny týdně.⁵ Od roku 1910 byl tento předmět ve třech ročnících měšťanských škol obohacen o stručné hudebně kulturní výklady.⁶

² První český spolek ve Valašském Meziříčí zahájil svou činnost v roce 1861, ke kterému se následně přidávaly další a jejich počet se koncem 19. století pohyboval okolo čtyř desítek.
³ KMENT, Zdeněk. *Kulturní a společenský rozvoj Valašského Meziříčí v letech 1853 až 1948*. Valašské Meziříčí: ECHO Valašska, 2008, s. 47. ISBN 978-80-254-9563-6.
⁴ Města Valašské Meziříčí a Krásno nad Bečvou byly až do jejich sloučení v roce 1924 samostatné správní celky.
⁵ JANOUŠEK, Jindřich. *Historie Valašského Meziříčí a Krásna nad Bečvou v datech*. 1. Valašské Meziříčí: Colora, 1996, s. 107–113.
⁶ V první třídě se žáci učili o lidové a umělé písní, ve druhé třídě o hlavních hudebních formách a třetí třídě o hudebních světových skladatelích a umělcích.

Město Valašské Meziříčí se postupně v 19. a 20. století stalo centrem středního a odborného školství.⁷ V roce 1871 zde bylo založeno třetí české gymnázium na Moravě a v roce 1903 otevřen soukromý ženský učitelský ústav.⁸ Veřejným se učitelský ústav stal v letech 1906–1907 a následně po první světové válce a změně politického systému byl 1. ledna 1920 zestátněn a přeměněn na koedukační ústav. Další významnou událostí ve Valašském Meziříčí bylo v roce 1907 otevření první třídy Střední dívčí akademie, tedy prvního reformního gymnázia v Rakousku-Uhersku, které se později změnilo na dívčí reálné gymnázium.⁹ Všechny tři instituce patřily k významným školám ve Valašském Meziříčí a Krásně nad Bečvou v 19. a 20. století.

Obor hudba na učitelských ústavech obsahoval podle základního říšského školského zákona zpěv, harmonii, hru na housle a varhany, avšak na ženských učitelských ústavech byla hra na nástroj nahrazena ženskými ručními pracemi. Hra na varhany byla zrušena až počátkem vzniku první republiky a vyučovala se pouze hra na housle v menších skupinách (10–15 žáků) a druhý nástroj klavír se stal nepovinným. Zpěv a hudební nauka s metodikou po roce 1918 se příliš nelišily od dřívějších učitelských ústavů.¹⁰ V oblasti hudebního vzdělávání na učitelských ústavech byl tedy zpěv a hra na housle hlavní náplní „hudební výchovy“. To je také patrné ze zprávy státního koedukačního ústavu učitelského ve Valašském Meziříčí za léta 1918/19 až 1927/28,

⁷ Velká koncentrace středních a odborných škol přispěla k tomu, že se Valašskému Meziříčí začalo přezdívat Valašské Athény.

⁸ SLÁDEČEK, Alois. *50 let gymnasia ve Valašském Meziříčí 1871–1921*. Valašské Meziříčí, 1921, s. 1.

⁹ JANOUEK, Jindřich. *Historie Valašského Meziříčí a Krásna nad Bečvou v datech*. 1. Valašské Meziříčí: Colora, 1996, s. 53.

¹⁰ GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 75.

ve které je možné také dohledat povinnou literaturu k těmto předmětům.¹¹

Na středních školách, tedy i na gymnáziích, byl předmět zpěv nepovinný. Ačkoliv se vedly mezi odbornou veřejností debaty nad obsahem předmětu zpěv, byl až v letech 1930/31 zaveden zpěv jako relativně povinný předmět v 1. a 2. třídě středních škol. Na nižších stupních základního vzdělávání, tj. obecných školách a měšťanských školách, se situace výrazněji nezměnila. V prvním případě byla zachována jedna vyučovací hodina týdně, ve druhém případě na dívčích měšťanských školách od 1. až 3. třídy, na chlapec-kých 1. a 2. třídy.¹²

Poválečná situace v Československé republice se nesla ve znamení hledání nových možností, snah modernizovat a iniciovat vývoj v hudební výchově jak po stránce obsahové, tak formální. Tyto snahy však byly přerušeny druhou světovou válkou. Po konci druhé světové války zanikly také učitelské ústavy a nastolením nového politického režimu započala v roce 1948 postupná přeměna celého systému školství. Do vývoje hudební výchovy v první polovině 20. století na Valašsku zasáhla osobnost Jana Nepomuka Poláška, který celý svůj profesní život vyučoval ve Valašském Meziříčí.

2. Profil Jana Nepomuka Poláška a jeho hudebně výchovná činnost

Jan Nepomuk Polášek se narodil ve Frenštátě pod Radhoštěm 16. dubna 1873, ale velkou část svého života prožil ve Valašském Meziříčí, kam přišel v roce 1896. Svými aktivitami zasáhl do širokého spektra uměleckého, společenského a kulturního dění nejen ve Valašském Meziříčí, ale obecně

¹¹ Zpráva státního koedukačního ústavu ve Valašském Meziříčí za léta 1918/19–1927/8. Valašské Meziříčí: Osvěta s.r.o. Valašské Meziříčí, 1928, s. 24.

¹² GREGOR, Vladimír a Tibor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 71–77.

ve valašském regionu.¹³ Hudebně výchovná praxe na vlastní soukromé hudební škole, valašskomeziříčském gymnáziu, reálném dívčím gymnáziu a učitelském koedukačním ústavu z něj činí významnou osobnost hudební výchovy valašskomeziříčského regionu.¹⁴

Důležitým momentem v jeho životě je setkání se skladatelem Leošem Janáčkem. Poprvé se oba setkali po neúspěšném Poláškově pokusu o přijetí na učitelský ústav ve městě Příbor, kdy Leoš Janáček na základě setkání a přezkoušení přijal Poláška do přípravného kurzu Varhanické školy v Brně.¹⁵ Tento kurz absolvoval v roce 1891. Své studium ukončil na varhanické škole státní závěrečnou zkouškou ze zpěvu a hudby složenou před českou zkušební komisí pro učitelství hudby na středních školách a učitelských ústavech 15. června 1893.¹⁶

Přestože J. N. Polášek vydal svou první sbírku lidových valašských a lašských lidových písní v roce 1919, zná veřejnost Poláška převážně jako autora sbírek *Valašské písničky*, na kterých spolupracoval s Arnoštem Kubešou.¹⁷ *Valašské písničky* dodnes slouží jako jeden ze stěžejních zdrojů lidových písní valašským folklorním souborům a cimbálovým muzikám z oblasti Valašskomeziříčska.

¹³ Slovník osobností kulturního a společenského života Valašska uvádí Poláška hlavně jako skladatele a sběratele lidových písní, avšak důležitou součástí jeho života nebyla jen činnost kompoziční a sběratelská, ale také činnost pedagogická.

¹⁴ FABIÁN, Josef. *Slovník osobností kulturního a společenského života Valašska*. Valašské Meziříčí: Kulturní zařízení města, 1998, s. 85.

¹⁵ KNEISL, Jaroslav. *Jan Nepomuk Polášek Život, působnost ve Valašském Meziříčí a náhled do díla s využitím jeho pozůstalosti*. Masarykova univerzita, 2010. Bakalářská práce.

¹⁶ Během studia na Varhanické škole v Brně se J. N. Polášek věnoval nauce o harmonii, kontrapunktu, estetice, liturgii nebo gregoriánskému chorálu.

¹⁷ KUBEŠA, Arnošt a Jan Nepomuk POLÁŠEK. *Valašské písničky I*. Milotice na Bečvou: Milotický hospodář 1939. 64. s.

Po svém příchodu do Valašského Meziříčí v roce 1896 začíná Polášek vyučovat na soukromé Válkově hudební škole a svou vlastní hudební školu si zakládá o pět let později. Další své pedagogické dovednosti začal získávat na soukromém ženském učitelském ústavu již od jeho založení v roce 1903. Na tomto gymnáziu se také stal definitivním profesorem a působil zde až do konce své pedagogické kariéry v roce 1936. Mimo jiné vyučoval Polášek na gymnáziu ve Valašském Meziříčí a na dívčím reálném gymnáziu ve stejném městě.

Jako hudební pedagog se ve své publikační činnosti zaměřené na vyučování hudební výchovy věnoval ve velké míře pěveckým činnostem, které patří mezi jednu ze stěžejních disciplín současné hudební výchovy. Vydal například *Sbírku 120 písní pro školy obecné, občanské, 1. oddělení škol středních a IV. ročník ústavů učitelských*.¹⁸ Mezi jeho další publikační počiny patří také práce hudebně teoretické – *Stručné základy hudební teorie*¹⁹ a *Devadesát úloh z hudební teorie*²⁰.

Pro účely této studie vybíráme tři práce zaměřené na různé složky pěveckých činností, které vypovídají o tehdejší vývoji hudební výchovy a hledání nových možností a metod vyučování zpěvu a také o Poláškově pohledu na hudební vzdělávání. Vybrané publikace reprezentují jeho přístupy k hudební výchově a pěveckým činnostem.

3. Didakticko-analytická reflexe publikační činnosti – vybrané hudebně výchovné příspěvky a publikace

Jan Nepomuk Polášek se během svého života věnoval mnoha hudebním činnostem. Jako dlouholetý pedagog,

¹⁸ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Sbírka 120 písní pro školy obecné, občanské, I. odd. škol středních a IV. roč. ústavů učitelských*. Nové Benátky: Kamil Kisch-Trojan, 1924.

¹⁹ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Stručné základy hudební teorie op. 11. Valašské Meziříčí: Bratři Chrástínové, 1898*.

²⁰ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Devadesát úloh z hudební teorie*. Brno: J. Barvič, 1902.

skladatel, sběratel lidových písní, sbormistr mohl tyto své zkušenosti vzájemně propojovat a využívat ve své hudebně výchovné práci. Nezaměřoval se pouze na žáky z různých typů škol, ale předmětem jeho zájmu byli i sóloví a sboroví zpěváci. Polášek vyučoval ve dvou navazujících epochách, první byla doba rakousko-uherské monarchie a druhá doba první Československé republiky a s ní spojené hledání nových přístupů k tehdejšímu předmětu zpěv.

Z toho důvodu jsou také vybrány tři didaktické materiály, které Polášek publikoval. Tyto materiály souvisejí s tehdejším vyučováním předmětu, jenž předcházela postupnému formování současné hudební výchovy po druhé světové válce.

O hudební výchově dětí²¹

Článek *O hudební výchově dětí* vyšel v časopise *Hudební rádce* v roce 1922 a v jeho textu se kromě jiného zabývá podstatou hudební výchovy a definuje její dvě hlavní složky. První složkou je zpěv, který se vyučoval hlavně na obecných školách a školách měšťanských. Druhou složku pak tvoří hra na housle nebo klavír. Polášek také připomíná nedostačující kvalitu vyučování hudební výchovy a hodinovou dotaci. To potvrzuje tehdejší snahy o aktualizaci a modernizaci hudebního vzdělávání na všech úrovních vzdělávání. Hlavní náplň příspěvku ale tvoří způsoby výuky hry na housle a klavíru, přičemž druhému nástroji v tomto případě nevěnuje takovou míru pozornosti.²²

Z dnešního pohledu na hudební vzdělávání v útlém dětství se Polášek výrazně neliší od současných názorů.²³ Jako důležitou součást tohoto procesu zdůrazňuje rodinu, konkrétně matku, která je jedním z prvních subjektů zprostředkovávajících hudební

²¹ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. O hudební výchově dětí. *Hudební rádce*. Brno, 1922, 4 s.

²² Tamtéž, s. 1.

²³ SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. 360 s. ISBN 978-80-246-2060-2.

vzdělávání, a to prostřednictvím jejího zpěvu. V samotné hudební výchově pak nemá být kladen důraz na kvantitu, ale na kvalitu. Touto kvalitou je následně dosažena tzv. dokonalost v hudbě.²⁴ Zpěv může dle Poláška posloužit také jako pomůcka začínajícím houslistům a klavíristům. Ve svém článku tento postup popisuje takto: „*První nejprimitivnější počátky tónové bud'ěž nejdříve zpívány, až dítě dovede zpívat, teprve at' naučí se zahrát*“.²⁵

Jedna třetina článku se věnuje obecným principům a postupům nástrojové hry na housle. Postupně je zmíněna ideální týdenní časová dotace a její stanovení na dvě vyučovací hodiny týdně. Jako nejvyšší počet začínajících žáků v jedné hodině lze vyučovat dle autora maximálně šest dětí. Postupně ale je zapotřebí hodiny individualizovat. Za nejdůležitější metodickou pomůcku považoval Polášek *Houslovou školu pro začátečníky Otakara Ševčíka op. 6*.²⁶

V článku je zmíněna také přesnost při vyučování, kterou chápe Polášek jako přesnost. Učitel musí být přesný, vytvářet příjemnou atmosféru v hodině, sebemenší chyby musí opravit a tyto chyby nepřehlížet. Není však opomenuta přesnost učitele k sobě samému. „*Přísnost k sobě, přísným k jiným*“.²⁷

Ačkoliv se jedná o článek z 20. let 20. století, hlavní Poláškovy myšlenky a přístupy k vyučování hudební výchovy jsou aplikovatelné také v současnosti. Příkladem je Poláškově chápání učitele a jeho přístupu k žákům, sobě samému a role vystupování ve vyučovacích hodinách.

²⁴ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. O hudební výchově dětí. *Hudební rádce*. Brno, 1922, s. 1.

²⁵ Tamtéž, s. 1.

²⁶ ŠEVČÍK, Otakar. *Houslová škola pro začátečníky op. 6*. 1. vydání. Leipzig-Wien-London: Bosworth a spol., 1901. *Dále v této souvislosti upozorňujeme, že sešity Houslové školy pro začátečníky op. 6 Otakara Ševčíka vycházely v průběhu 20. století s různou časovou datací*.

²⁷ POLÁŠEK, Jan Nepomuk. O hudební výchově dětí. *Hudební rádce*. Brno, 1922, s. 1.

Popěvky, písničky a říkadla pro školy obecné a chov. IV. ročníku ústavů učitelských²⁸

Notový materiál určený pro nejnižší stupně obecných škol je sestaven z šedesáti elementárních dětských písní, popěvků a říkadel.²⁹ Hlavním cílem na obecných školách bylo vyučování zpěvu, rozvoj intonačních schopností, čtení a zpívání melodie z listu. Polášek si uvědomoval, že je zapotřebí rozvíjet u žáků také hudební sluch a paměť, rytmický a estetický cit.

Na tomto základě vystavěl zmíněný didaktický notový materiál, vycházející z principů tonální intonační metody. Obsažené písně, popěvky a říkadla jsou založeny na kvintakordech a diatonických postupech v durové tónině.³⁰ Po stránce metrrytmické se nejčastěji objevují 2/4, 3/4, 6/8 a 3/8 takty s využitím půlových, čtvrtových a osminových not. Jako složitější rytmické útvary lze označit synkopy, trioly a tečkovaný rytmus. Pro lepší metodickou práci opatřil Polášek jednotlivá cvičení tempovým a dynamickým označením.³¹

Jak již bylo zmíněno, jako důležitou součást předmětu zpěv spatřoval autor nejen rozvoj intonačních dovedností, ale také sluchových, rytmických a estetických dispozic žáků na obecných školách. Polášková publikace Popěvky, písničky a říkadla k rozvoji těchto dovedností přispívají.

Ze současného pohledu patří intonační výcvik, rytmický výcvik, rozvoj sluchových dovedností a estetického citění k základním prvkům nejen pěveckých činností, ale všeobecné hudební

výchovy od prvního stupně základních škol. Přestože současný učitel hudební výchovy může vybírat ze širokého spektra metodických materiálů, je Poláškův materiál stále aktuální. Jeho využití se nachází při výuce hudební výchovy na základních školách, ale také v rámci výuky hudební výchovy na středních pedagogických školách, přinejmenším jako pramenu, z něhož lze čerpat české popěvky, písničky a říkadla.

Studium výslovnosti, 50 přípravných cvičení pro zpěv sólový i sborový op. 68³²

Studium výslovnosti nazývá sám autor příručkou sloužící ke zdokonalení správné artikulace sólových a sborových zpěváků. J. N. Polášek považuje artikulační složku za plnohodnotnou při přípravě zpěváků, nebo také v kolektivních hodinách zpěvu, které tím získají na zajímavosti, a žáci si fixují potřebné návyky ve zřetelné a rovnoměrné výslovnosti.

Pravidelná artikulační cvičení se podle Poláška mají stát další činností ve vyučování zpěvu vedle intonačních, rytmických, sluchových cvičení, diktátů a nácviku písně. Studium výslovnosti – 50 přípravných cvičení pro zpěv sólový i sborový je obsáhlý cvičný materiál a k jeho vypracování motivovala autora jeho aktivní spolupráce se zpěváky a s žáky škol v rámci své hudebně výchovné praxe.

Artikulační cvičení jsou číslována a metodicky řazena vzestupně podle jejich obtížnosti. Stupeň obtížnosti ve cvičeních 1–50 určují intervalové rozestupy, tempo, rytmické útvary a s nimi spojená četnost střídání jednotlivých slabik. Jednotlivá cvičení svou melodičností, formou a klavírním doprovodem tvoří krátké písničky nebo popěvky. Tím získává celá publikace na zajímavosti a napomáhá k zvládnutí obsaženého učiva. Klavírní doprovod vytváří zpěvákovi oporu ke kvalitně zvládnuté intonaci.

³² POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Studium výslovnosti: 50 přípravných cvičení pro zpěv sólový i sborový op. 68*. Brno: Edition Pazdírek, 1923.

Studium výslovnosti je určeno primárně k procvičování artikulačních dovedností žáků. Polášek využívá ve svých cvičeních nejen prvky patřící do hlasové výchovy, ale obecně do pěveckých činností,³³ které napomáhají ke komplexnímu rozvoji pěveckých dovedností sólových a sborových zpěváků, ale také žáků v hudební výchově. V souvislosti s touto skutečností lze materiál využít jako prostředek pro zdokonalování žáků v rytmickém výcviku, intonačním výcviku a dechových cvičeních.³⁴ Také zvolená písňová forma s klavírním doprovodem nabízí učitelům možnost cvičení využít v běžné praxi a přispět u žáků ke zlepšení intonačních a artikulačních dovedností na základě tvořivé práce.

Závěr

Jan Nepomuk Polášek během své dlouholeté pedagogické vyučoval ve Valašském Meziříčí převážně na středních školách. Vysoká úroveň jeho hudebního vzdělání a široké spektrum hudebních aktivit významně ovlivnily osobnost Poláška jako učitele. Ve svých hodinách nevyužíval hudební materiál pouze od jiných autorů, ale často také materiál vlastní, který sám sestavil ze sběrů valašských lidových písní, říkadel, popěvků a her. V době hledání nových způsobů a metod vyučování hudební výchovy Polášek nezaostával a sám se svou publikační činností a názory se snažil o její rozvoj, přičemž se inspiroval také zahraničními autory.

Nové intonační metody, publikované příručky, články aktivně využíval ve své výuce a obohacoval o nové poznatky. Nezaměřoval se pouze na jednu z možných pěveckých disciplín, ale chápal pěvecké činnosti jako komplex dílčích disciplín napomáhající k celkovému rozvoji žáka a jeho pěveckých dovedností. Polášek využíval všechny prvky hlasové výchovy, a tak je možné jeho materiály využívat také v současné hudební výchově.

³³ Tamtéž.

³⁴ LASEVIČOVÁ, Jarmila. *Didaktika hudební výchovy: pro obor Učitelství pro 1. stupeň ZŠ*.

/Prameny a literatura/

FABIÁN, Josef. *Slovník osobností kulturního a společenského života Valašska*. Valašské Meziříčí: Kulturní zařízení města, 1998.
GREGOR, Vladimír a Tíbor SEDLICKÝ. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Editio Supraphon, 1973.
JANOUEŠEK, Jindřich. *Historie Valašského Meziříčí a Krásna nad Bečvou v datech*. 1. Valašské Meziříčí: Colora, 1996.
KMENT, Zdeněk. *Kulturní a společenský rozvoj Valašského Meziříčí v letech 1853 až 1948*. Valašské Meziříčí: ECHO Valašska, 2008. ISBN 978-80-254-9563-6.
KNEISL, Jaroslav. *Jan Nepomuk Polášek Život, působnost ve Valašském Meziříčí*

a náhled do díla s využitím jeho pozůstalosti. Masarykova univerzita, 2010. Bakalářská práce.
KUBEŠA, Arnošt a Jan Nepomuk POLÁŠEK. *Valašské pěsničky I*. Milotice na Bečvou: Milotický hospodář 1939.
LASEVIČOVÁ, Jarmila. *Didaktika hudební výchovy: pro obor Učitelství pro 1. stupeň ZŠ*. Ostrava, 2004. 107 s. ISBN 80-7368-007-6.
POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Stručné základy hudební teorie op. 11*. Valašské Meziříčí: Bratři Chrastinové, 1898.
POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Devadesát úloh z hudební teorie*. Brno: J. Barvič, 1902.
POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Studium výslovnosti: 50 přípravných cvičení pro zpěv sólový i sborový op. 68*. Brno: Edition Pazdírek, 1923.

Petra Bělohlávková

Atonalita – možnosti kreativních přístupů v hudební výchově

/Anotace/

Atonální hudba, ačkoliv se jedná o jeden ze stěžejních směrů hudby XX. století, patří mezi opomíjená témata v rámci výuky HV. Negativní přijetí atonální hudby vychází z marných pokusů, kdy se nepoučený posluchač snaží o vnímání dodekafonické řady jako melodické linie. Jednou z možností, jak přiblížit žákům/studentům organizovanou atonalitu a její kompoziční principy, je kreativní práce s řadovou technikou (quaternion, řadové varianty). Uvedený článek nabízí několik způsobů takové práce, kterých lze využít v hudebně výchovné praxi.

/Klíčová slova/

dodekafonie, serialismus, hudba 20. století, quaternion, permutace, rotace, hudební kreativita

/Autorka/

PhDr. Petra Bělohlávková, Ph.D. vyučuje na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorkou řady odborných článků, mj. *Kainarova poezie pro děti a její použití v písňové tvorbě soudobých českých skladatelů z pohledu vzájemných básnických a hudebních metrrytmických vztahů* (2017), *E-learningová podpora hudebněteoretických předmětů v rámci přípravy studentů učitelství pro MŠ a 1. stupeň ZŠ* (2013), *Terra cognita – krajina česká, hudbou poznávaná* (2012).

POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Sbírka 120 písní pro školy obecné, občanské, I. odd. škol středních a IV. roč. ústavů učitelských*. Nové Benátky: Kamil Kisch-Trojan, 1924 [?].
POLÁŠEK, Jan Nepomuk. *Popěvky, písničky a říkadla: pro školy obecné a chov. IV. roč. ústavů učitelských*. Nové Benátky: Kamil Kisch-Trojan, 1924.
SLÁDEČEK, Alois. *50 let gymnasia ve Valašském Meziříčí 1871–1921*. Valašské Meziříčí, 1921.
SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
Zpráva státního koedukačního ústavu ve Valašském Meziříčí za léta 1918/19–1927/8. Valašské Meziříčí: Osvěta s. r. o Valašské Meziříčí, 1928.

Úvod

Seznámení žáků s hudebním expressionismem 1. poloviny XX. století, reprezentovaným atonální hudbou, patří ve výuce hudební výchovy mezi témata z kategorie obtížnějších. Je to pochopitelné – pokud se nepoučený posluchač setká s poslechem hudby, v níž převažují disonance, vyhodnotí tuto hudbu, ovlivněn paradigmatem hudby tonální, negativně. Ne náhodou proto byly do učebnice *Hudební výchovy 2 pro gymnázia*¹ zařazeny kapitoly věnující se volné atonalitě, dodekafonii

¹ CHARALAMBIDIS, Alexandros et al. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. 1. vyd. Praha: SPN - pedagogické nakladatelství, 2003. 191 s. ISBN 80-7235-219-9.

a serialismu. Autoři zmíněné učebnice, kromě přiblížení dané problematiky pomocí stručného výkladu principů volné atonality, dodekafonie a serialismu, nabízejí v rámci interaktivní části tzv. *Hru na dodekafonii*², v níž instruuji studenty, jakým způsobem vytvořit dodekafonickou řadu.

V tomto příspěvku se pokusíme na autory učebnice navázat a původní *Hru na dodekafonii* rozšířit o nové, kreativní možnosti. Pro rekapitulaci atonálních principů nabízíme stručné shrnutí dané problematiky. Použitá systematizace vychází z publikace Ctirada Kohoutka *Novodobé skladebné směry v hudbě*³.

I. Atonalita a její principy

Atonalita je kompoziční směr založený na osvobození od tradičních a do té doby platných hudebních zákonitostí v rámci tonálního systému. Skladatelé odmítali tonální centra a snažili se o atematičnost, čímž zcela narušovali nejen dosavadní harmonické či kontrapunktické vazby, ale také hudební formy, které s tematičností a tonalitou přímo souvisejí. Jako prostředky jim k tomu sloužily záměrné zrovnoprávnění konsonancí a disonancí, preference do té doby neobvyklé stavby akordů, záměrná komplikovanost rytmické složky apod.

základ řady

rak

zrcadlo

rak zrcadla

Příklad dodekafonické řady a jejích variant

² Tamtéž, s. 100.

³ KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2., rozš. a opr. vyd. Hudební rozpravy; sv. 10. Praha: SHV, 1965. 270 s.

II. Organizovaná atonalita

S pojmem organizovaná atonalita je spojeno jméno rakouského skladatele a hudebního teoretika Arnolda Schönberga (1874–1951) a jeho žáků, Albana Berga (1885–1935) a Antona Weberna (1883–1945), skladatelů tzv. *druhé vídeňské školy*. Jejich kompoziční styl byl založen na osvobození od tradičních a do této chvíle platných hudebních zákonitostí v rámci tonálního systému. Nevytvářeli tonální centra a snažili se o atematičnost, čímž zcela narušovali nejen dosavadní harmonické či kontrapunktické vazby, ale také hudební formy, které s tematičností a tonalitou přímo souvisejí.

Cílem jejich kompoziční práce byla organizace, resp. rovnoměrné využití tónových výšek v rámci jedné oktávy, tzv. **serijní technika**; tyto skladby tak spadají do oblasti tzv. seriální hudby (francouzsky *La musique sérielle*, německy *Serielle Musik* nebo *Serialität*). Později došlo i k organizaci dalších atributů, resp. vlastností tónů (tónová délka, síla atd.), tzv. **(multi)seriální technika**.

Serijní technika se vyvíjela ve čtyřech fázích: 1) řadová technika, 2) serijní technika I. stupně (tzv. předdodekafonická), 3) dvanáctitónová technika (tzv. dodekafonie) a 4) serijní technika II. stupně (tzv. postdodekafonická).⁴

Řadová technika je výhradně lineární (melodický) způsob práce s tónovou řadou. Může se jednat o její pouhé opakování, transponování, rytmizování, augmentaci, diminuci nebo inverzi, často bez určitého kompozičního plánu.⁵ **Serijní technika I. stupně** využívá tzv. sérií, což jsou tři- až dvanáctitónové, nejčastěji pěti- až šestitónové komplexy různých, neopakujících se tónů v rámci chromatické stupnice, s nimiž je dále pracováno. **Dodekafonie**, resp. práce s dvanáctitónovou sérií tónů je považována za stěžejní fázi serijní techniky. **Serijní technika II. stupně** se pak v rámci dvanáctitónového systému zaměřuje na práci s vybranými skupinami tónů, tzv. mikrosériemi.⁶

Základní řada (její prvotní tvar) + vertikální inverze (tzv. *rak* = základní tvar notovaný pozpátku; vertikální osová souměrnost) + horizontální inverze (tzv. *zrcadlo*⁷ = základní tvar v intervalové inverzi; horizontální osová souměrnost) + kombinovaná inverze (tzv. *rak zrcadla*) spolu dohromady vytvářejí základní kompoziční materiál, s nímž můžeme dále pracovat.

Řadu nelze (v pojmoslovném smyslu) zaměnit za téma, jedná se o „pouhý“ sled 12 tónů, v němž má však každý tón pevně dané pořadí. Všechny čtyři varianty řady (základ, rak, zrcadlo i rak zrcadla) mohou být libovolně transponovány.

⁵ Tamtéž, s. 84.

⁶ Tamtéž, s. 84.

⁷ Kohoutek používá pojem *převrat*, v článku je použito užívanějšího termínu „zrcadlo“.

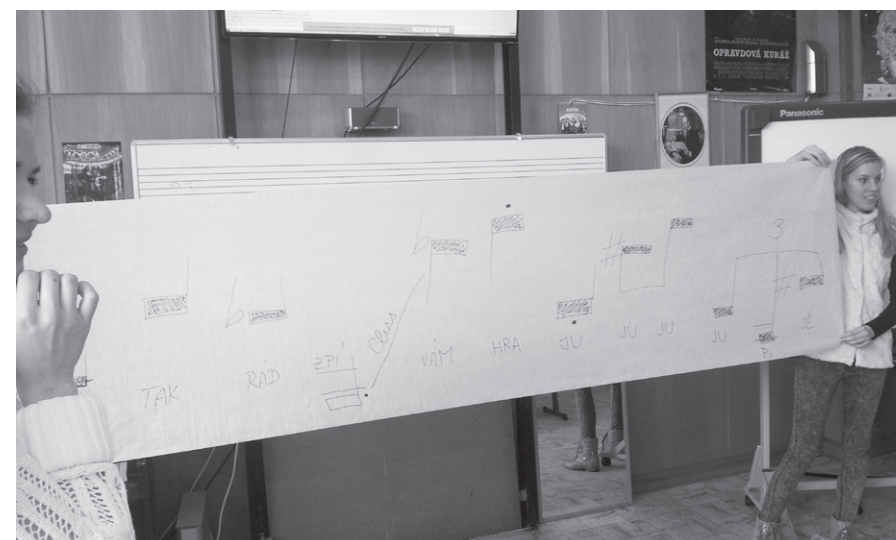
V učebnici uvedenou *Hru na dodekafonii* tedy můžeme rozšířit o další výše uvedené možnosti. Pro vytvoření drobné dodekafonické skladby můžeme využít vzor, který nabízí učebnice (jedná se o třítaktový úsek s čísly a nanačnou tónovou výškou na principu vertikálního dodekafonismu⁸, kdy mají studenti za úkol doplnit na místo čísel tóny jimi vytvořené řady).

Hru na dodekafonii můžeme pojmout mnoha kreativními způsoby. Jedním z nich je např. náčrt dodekafonické řady na balicí papír. Manipulací s papírem (jeho horizontálním nebo vertikálním převrácením) tak můžeme graficky znázornit quaternion.

Uvedená fotodokumentace zachycuje využití výše uvedené kreativní činnosti ve výuce předmětu Harmonie a základy kontrapunktu II (v rámci bakalářského studia oboru hudební výchova na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy). Na lícovou stranu balicího papíru jsou naneseny jednotlivé tóny dodekafonické řady, které případně mohou být i otextovány. Rubová strana (horizontální přetočení) papíru nabízí raku této řady, vertikální přetočení pak zrcadlo a raku zrcadla. Otextovanou řadu lze využít např. při elementární improvizaci s uplatněním melodických nástrojů (např. zobcová flétna) nebo alternativním způsobu rozezpívání (vyjádření stoupající a klesající melodie pomocí glissanda).⁹ Takovýto způsob práce pochopitelně necílí na výuku kompoziční práce, nýbrž na tvořivé uchopení principu tvorby dodekafonické řady, která může do budoucna studentům posloužit jako inspirační zdroj pro jejich hudebně výchovnou praxi.

⁸ Jedná se o princip, kdy se řada odvíjí ve vícehlase – více viz KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné směry v hudbě*, s. 103.

⁹ Více viz JIŘÍČKOVÁ, Jiřina. Hrou k hudebnímu prožitku. In: *Teorie a praxe hudební výchovy IV. Sborník příspěvků z konference studentů a pedagogů hudebního vzdělávání v roce 2015 v Praze*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2016, s. 272–274. ISBN 978-80-7290-875-2.



Další možností rozšíření *Hry na dodekafonii* jsou operace s řadou, a to především v rámci *rotace* a *permutace*. V případě rotace se jedná o změnu

pořadí tónů, kdy první tón řady se rotací stává tónem posledním atd. Permutace znamená změnu pořadí tónů v řadě na základě jejich vzájemného

přemístění dle určitého algoritmu – v první permutaci jsou vyměněny 2. a 3. tón, 4. a 5. tón atd., při II. permutaci dochází k výměně tónů na 1. a 2., 3. a 4. atd. místě I. permutace.

Příklad rotace a permutace

Princip rotace můžeme při výuce aplikovat následujícím způsobem: každý ze studentů reprezentuje jeden tón řady; studenti vytvoří řadu (sérii) a v daných fázích rotují dle daného algoritmu.

Příklad permutace – schéma pořadí tónů řady – šipky naznačují přesun tónů. Způsob práce se studenty, resp. názorný přesun na principu permutace, je obdobný jako v případě rotace.

Všimněme si, že XII. permutace řady je shodná s rakem řady (XXIV. permutace by byla shodná se základem řady). Podobně jako při rotaci lze aplikovat permutaci na vybranou x-tónovou řadu (sérii) studentů. Cílem uvedených příkladů rotace či permutace pochopitelně není pouhé přemísťování pořadí tónů (studentů), ale v duchu „schola ludus“ praktické seznámení se či opět pochoopení kompozičních principů a možností práce s řadou.

(Multi)seriální technika organizovaně pracuje současně nejen se sériemi tónových výšek, ale i se sériemi délek, dynamických stupňů, pomlk a barev, způsobů nástrojové artikulace, tempových a metrických změn.

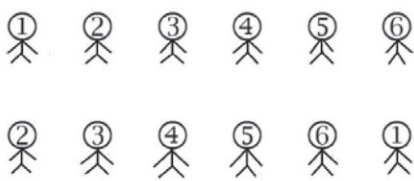
Příklad jednotlivých prvků osmi-stupňové série dynamiky:
ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff

Závěr

Jednou z možností, jak přiblížit žákům/studentům organizovanou atonalitu, je kreativní práce s řadovou technikou (quaternion, řadové varianty). V rámci výuky předmětu Harmonie a základy kontrapunktu studenti každoročně pracují s dodekafonickou řadou (quaternion, rotace, permutace). Na základě metody

základ řady

Příklad rotace



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		↗		↗		↗		↗		↗		↗
I.	1	3	2	5	4	7	6	9	8	11	10	12
	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
II.	3	1	5	2	7	4	9	6	11	8	12	10
	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
III.	3	5	1	7	2	9	4	11	6	12	8	10
	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
...												
...												
...												
XI.	11	12	8	9	7	8	5	6	3	4	1	2
	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
XII.	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Příklad permutace

Příklad jednotlivých prvků dvanáctitónové série tónové délky

pozorování lze opakovaně konstatovat zvýšený zájem studentů o výše uvedený skladebný směr XX. století a vytvoření osobní přístupové cesty k tomuto směru. Dokladem je autorská tvorba studentů oboru HV Aleksandry Konyukovské, Davida Le Cama a Martina Lochovského,

jež je součástí notové přílohy tohoto čísla časopisu. Uvedený způsob výuky pak v budoucnu mohou, opírajíce se o učebnice *Hudební výchovy 2 pro gymnázia*, aplikovat ve vlastní výuce.



Studie kvaternionu

Martin Lochovský

25 Var. II

33

40

Houbová polévka plující v nekonečném času

Práce s quaternionem

David Le Cam

$\text{♩} = 74$

Dodekafonická skladba

Aleksandra Konyukovskaya

Flute

Piano

♩ = 80

Jaroslav Bláha

Pozdní baroko III – Egid Quirin Asam a Johann Sebastian Bach

/Autor/

Doc. PhDr. Jaroslav Bláha, Ph.D., vyučuje na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Je autorem několika monografií, mj. Křivovatka geneze moderního malířství a hudby: [Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg] (2007) a Výtvarné umění a hudba. I, Tvar, prostor a čas (2012–2013).

V úvodním medailonku Vývojové tendence pozdního baroka (HV 1/2018) jsme zdůraznili přehodnocení role klíčových osobností této vývojové fáze v hudbě – A. Vivaldiho, G. F. Händela a J. S. Bacha. Meritem tohoto přehodnocení byl vztah k slohovému období, která se v první polovině 18. století začala razantně prosazovat: k rokoku a klasicismu. Ve vztahu k J. S. Bachovi je tento vývojový kontrapunkt specifický zejména tím, že na genezi nastupujícího klasicismu se podíleli i jeho synové, především Carl Philip Emanuel.

Jak je tomu ve výtvarném umění pozdního baroka, konkrétně v německém umění první poloviny 18. století? Situace je podobná jako v hudbě; v Německu se prosazuje především rokoko, k jehož předním představitelům jsou řazeni bratři Asamové: malíř Cosmas Damian (1686–1739) a sochař Egid Quirin (1692–1750) – oba byli ve své době vysoce ceněni jako architekti. Volba Egida Quirina Asama v komparaci s hudbou Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750) se může zdát překvapivá, a to minimálně ze dvou důvodů:

Zařazením E. Q. Asama jako jednoho z průkopníků německého rokoka, které bývá často chápáno jako zdrobnělá a dekorativní variace na baroko.

Většinou jsme srovnávali hudbu s malířstvím a jen výjimečně se sochařstvím či s architekturou.

S označením bratří Asamů jako průkopníků německého rokoka je třeba nakládat velice opatrně. I zde můžeme uvést několik důvodů:

Spojení s genezí tohoto slohového období nutně přináší jistou míru kompromisu mezi doznívajícím pozdním barokem a nastupujícím rokokem.

Rokoko se rozhodně nevyznačuje teritoriální jednotou ale naopak odlišností, což je zřetelné zejména ve srovnání francouzského a německého rokoka.

Zřetelně odlišná je i podoba sekulárního a sakrálního rokoka, což se týká nejen architektury ale i její sochařské a malířské výzdoby.

Rozhodujícím aspektem volby Egida Quirina Asama je komplexnost jeho uměleckého projevu jako významného sochaře a architekta, což ještě umocňuje úzká spolupráce s muralistou (malířem fresek) a architektem Cosmasem Damianem Asamem. Právě komplexnost uměleckého projevu, označovaná jako Gesamtkunstwerk, tedy těsné provázání architektury, sochařské a malířské výzdoby a hudby, je jedním z nejtypičtějších a především nejsugestivnějších znaků baroka, zejména pak baroka radikálního.

S Gesamtkunstwerkem úzce provázané divadelní efekty ovlivnily i výběr děl E. Q. Asama.

V jejich analýze vyjdeme z výše uvedených kritérií, která doplníme o klíčové charakteristické znaky baroka: monumentálnost, aktivní vztah tvaru a prostoru, dynamičnost, okázalost a iluzivnost. Charakteristiku sochařského projevu E. Q. Asama budeme tedy pojímat jako kontrapunkt typických rysů radikálního baroka a jejich proměn – většinou spíš ozvláštnění – pod vlivem nastupujícího rokoka. Hudební pojem kontrapunkt jsem použil proto, abych zdůraznil, že charakteristické znaky baroka nelze vnímat izolovaně, ale v jejich vzájemném prolínání a doplňování. To se týká především provázanosti aktivního vztahu tvaru a prostoru a dynamičnosti, jejichž vizuálním důsledkem je iluzivnost. Obdobně je monumentálnost stejně důsledně spojena s okázalostí. Průkopníkem uplatnění vyjmenovaných charakteristických znaků v jejich kontrapunktické provázanosti v sochařství radikálního baroka byl Gianlorenzo Bernini a názorným příkladem jeho sousoší *Vidění sv. Terezie*. A právě na Berniniho odkaz Asamův sochařský projev zcela zjevně navazuje. V *Nanebevzetí Panny Marie* (obrazová příloha 2, HV 1/2018, obr. 5) používá obdobné divadelní efekty jako Bernini ve *Vidění sv. Terezie*, a to nejen v jevištním prostoru oltáře, ale i iluzivním využitím světla, které oválným oknem proniká do prostoru oltářního výklenku.

Obdobně využívá i rafinovaného efektu oddělení hlavní hrdinky výjevu Panny Marie se stafáží andělů od kulís nebeské sféry v horní části prostorové kompozice a fascinovaných diváků přihlížejících dramatickému výjevu. Ten je spojen – a především umocněn – s aktivním pronikáním tělesných tvarů do okolního prostoru dramatickými gesty rukou Panny Marie a přihlížejících i křídly a rozevlátou draperií andělů. A právě v gestech rukou, ale i v draperii Panny Marie a andělů, se projevuje typická rokoková afektovanost a dekorativnost. Nejvýrazněji jsou však rokokové efekty

spojeny s okázalostí barevných akordů, jimž jednoznačně dominuje atraktivní harmonie bílé a zlaté. Především zlatá se jako vizuální „ekzém“ šíří i na přehnaně složitý dekor hlavic sloupů a další architektonické články.

Obdobné vlastnosti vykazuje i sousoší *Sv. Jiří zápasící s drakem* z klášterního kostela ve Weltenburgu (obrazová příloha 2, HV 1/2018, obr. 6). Zde však není dominantní dynamičnost ve spojení s aktivním vztahem tvaru a prostoru, ale iluzivnost a okázalost hrdiny triumfálně vyjíždějícího ze světlem zaplaveného monumentálního oltářního obrazu, který rafinovaně vyvolává iluzi nekonečné prostorové hloubky.

Jak se s vývojovým kvasem první poloviny 18. století vyrovnal Johann Sebastian Bach? Byl tento nesporně geniální skladatel opravdu tak konzervativní, jak jeho pozici vnímali mladí současníci včetně jeho syna Carla Philipa Emanuela? Odpověď na tuto otázku je nesmírně komplikovaná, pokud ji vnímáme v historickém kontextu od tridentského koncilu přes uplatnění raně barokní monodie a homofonie, navíc s názorovým kontrapunktem myšlenkových proudů doby vycházejících z protestantského purismu reformace, smyslové a výrazové extáze protireformace a úsilí o návrat řádu spojený s karteziánským racionalismem. Víc než tento lakonický náznak nesmírně komplikovaného kontextu, v němž barokní hudba krystalizovala nikoliv v plynulém lineárním procesu ale ve spirálách koherentního kontrapunktu vztahů, si vzhledem k striktně vymezenému rozsahu medailonků nemůžeme dovolit. Je však nezbytně nutné jej alespoň připomenout a náležitě zdůraznit.

Pokusme se sledovat hudební projev z hlediska charakteru tvaru a podílu výrazových prostředků na jeho formování, z hlediska hudebně strukturního času a z hlediska hudební formy. Klíčovým hudebním tvarem je téma. Názorným příkladem bude téma z fugy č. 2 z *Umění fugy*, kterým fuga začíná (obrazová příloha 2, HV 1/2018, obr. 7). V Bachově hudbě vrcholí přehlednost

tématu v jasném melodickém a rytmickém odlišení výrazné hlavy tématu od jeho figuračního pokračování. Takto důsledná artikulace tématu, jak melodicky tak i harmonicky v dokonalé symbióze řádu a napětí, předjímá obdobný charakter tématu v klasicismu. Řád i napětí se stupňují v procesu organizace polyfonní faktury tématu postupným přidáváním hlasů, jak je dokonale demonstrovuje expozice fugy č. 2 (obrazová příloha 2, HV 1/2018, obr. 7) z Bachova *Umění fugy*. Zde je třeba zdůraznit především dovršení postupné krystalizace kadenční harmonie v jejím důsledném propojení s horizontálním průběhem hlasů. Symbióza racionálního a expresivního tvaru se projevuje v práci s kontrastem – přesněji řečeno ve vyrovnávání kontrastů. Vedle již uvedeného melodického kontrastu se uplatňuje rytmický kontrast, kdy proti delším rytmickým hodnotám jednoho hlasu se staví kratší rytmické hodnoty druhého hlasu. Již název – komplementární rytmus – napovídá symbiózu jeho expresivní a racionální podstaty. K důsledné propracovanosti a provázanosti s melodickou složkou dopěla kinetická čili kadenční harmonie. Ta se neprojevuje jen v přehlednosti a vyváženosti hudebního tvaru, ale i v plynulém, dokonale strukturovaném časovém řádu skladby. Této strukturaci napomáhá i důsledné uplatnění diatoniky a terciové harmonické soustavy – tedy znaky, které se v odlišné – homofonní – faktuře prosazují v klasicismu. I v třídlínném členění fugy jako hudební formy je analogie se sonátovou formou klasicismu – chybí jí však tak důsledná osová vyváženost.

V orchestrálních skladbách J. S. Bacha – zejména pak světských – se prosazují klasicistní ale částečně i rokokové znaky ještě důsledněji. Jako přesvědčivý příklad uvedu *Francoouzské ouvertury* neboli *Orchestrální suity* BWV 1063, konkrétně suitu č. 3 D dur – ať již *Air* s jímavě kantabilní melodií nebo *Gavottu* v pestré, přitom však pravidelné taneční rytmické pulzaci.

Monumentálnost, aktivní vztah tvaru a prostoru, okázalost atraktivní barevné harmonie bílé a zlaté s různobarevnými

mramory, strhující iluzivnost a teatrálnost typická pro sochařský projev E. Q. Asama stejně tak jako majestátnost a zvukový lesk Bachovy hudby zaplňující celý prostor chrámu jsou zdánlivě

v rozporu se zásadami protestantské puritánské strohosti, kterou by oba němečtí umělci měli ctít a umělecky respektovat. Nic však není rigidně nalinkováno tak, aby omezovalo svobodu uměleckého projevu.

Proto také všechny pokusy o její omezení selhaly – např. ta nařízení tridentského koncilu týkající se hudby, která se snažila o kompromis s požadavky protestantů.

Lucia Šutková

inspirace do výuky HV

Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie na hodine hudobnej výchovy

/Anotácia/

Použitie detského ľudového hudobného nástroja najčastejšie nachádzame v detských hrách, pretože detský ľudový hudobný nástroj podporuje detskú predstavivosť, tvorivosť i hudobné schopnosti detí. Príspevok ponúka zoznámenie s vybranými detskými ľudovými hudobnými nástrojmi. Popisuje ich využitie v hudobnej výchove a návod, ako tieto nástroje s deťmi v škole vyrobiť.

/Kľúčové slová/

detský ľudový hudobný nástroj, ľudová zvuková hračka

/Autorka/

Mgr. Lucia Šutková je interní doktorandkou na katedře hudby Pedagogické fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Detské ľudové hudobné nástroje patria podľa všeobecnej charakteristiky do skupiny hudobných nástrojov používaných deťmi. Primárna funkcia hudobného nástroja je vytváranie zvuku používaného v hudobných prejavoch, ktoré sa zaraďujú medzi najstaršie umelecké prostriedky vôbec. Uplatnenie detského ľudového inštrumentára najčastejšie nachádzame v detských hrách. Preto detský ľudový hudobný nástroj podporuje detskú predstavivosť, tvorivosť i hudobné schopnosti detí. Často sa týmto nástrojom stáva predmet, ktorý sa prvotne používa na inú činnosť. Prostredníctvom fantázie dieťaťa nadobúda nový význam a tým sa stáva súčasťou detského ľudového inštrumentára.¹

Výchova detí patrila už od počiatkov medzi základné poslanie človeka. Prvými výchovnými prostriedkami boli hry a hračky, ktoré sú detskej psychike najbližšie a považujú sa za dôležité pre

vývoj dieťaťa. Podľa Pavla Michalidesa môžeme definovať hračku ako: „...jeden z najstarších predmetov, ktorý vznikol ako životná potreba už v počiatkoch kultúrneho rozvoja ľudstva. Odpradáva sprievádzala detské hry, v ktorých dospelí vplývali na výchovu detí a postupne ich pripravovali do života.“² Preto sú ľudové hračky úzko späté s našou ľudovou kultúrou. Zaraďujeme medzi ne predmety, ktoré sa používali pri detských hrách a boli zamerané na rozvoj osobnosti, alebo deti pripravovali na budúci život. Hračky, ktoré zohrávali výchovnú funkciu, sú zložkou kultúrneho dedičstva národov.³ Bola prvou hmatateľnou hodnotou, s ktorou sa dieťa stretlo v útlom veku a mohlo s ňou nakladať podľa vlastného uváženia

Ľudová hračka je jednoduchá, vyrobená z dostupných materiálov, väčšinou z hliny a dreva. Predstavuje témy z každodenného života ľudí. Všeobecne sa za detskú hračku pokladá aj detský hudobný nástroj. Vznikol v ľudovom prostredí, bol vyrábaný pre deti a jeho

1 ŠUTKOVÁ, Lucia. *Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie vo folklórnych súboroch*. Nitra, 2013. Bakalárska práca. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogická fakulta. Vedúci práce Mgr. Pavol BREZINA, PhD.

2 MICHALIDES, Pavol. Ľudové hračky na Slovensku. Bratislava: SAV, 1972.

3 Tamže.

prvotnou funkciou bola hra, vďaka ktorej sa rozvíjali muzikálne schopnosti dieťaťa, zmysel pre intonáciu, dynamiku, hudobno-pohybové a interpretačné schopnosti.⁴

Je potrebné sa zmieniť aj o rôznych detských zvukových hračkách, medzi ktorými sú zastúpené rôzne nástrojové druhy. Do detského ľudového inštrumentára patria niektoré archaické typy hudobných nástrojov, ktoré boli používané pri magických obradoch. Po strate ich kultovej funkcie boli automaticky zaradené medzi detské ľudové hudobné nástroje vďaka ich nenáročnosti. Hudobné nástroje nachádzajúce sa vo voľnej prírode sa vyznačujú ľahkou dostupnosťou pre dieťa a minimálnym, alebo žiadnym prispôbením následnému hraniu. Ďalej sem patria nástroje, ktoré prvotne neboli zhotovené na produkovanie hudby, tá plnila sekundárnu funkciu.

Používanie termínov hudobný nástroj a zvukový nástroj, alebo zvuková hračka nie je jednotné. Preto sa odvolávame na definíciu Pavla Kurfürsta, ktorý tvrdí, že: „...detské hudobné nástroje sú zmenšeniny hudobných nástrojov alebo ich napodobeniny, užívané výhradne deťmi väčšinou ako hračky.“⁵

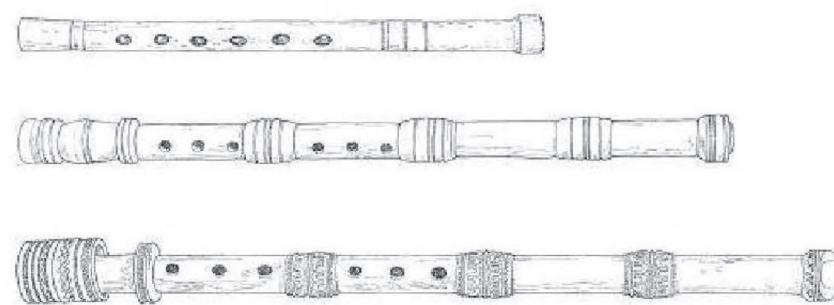
Ak porovnávame navzájom jednotlivé ľudové hudobné nástroje, zistíme, že majú spoločné črty, ktoré umožňujú triediť tieto nástroje do jednotlivých skupín podľa akustických schopností:

1. samoznejúce – zrážacie, rapotavé, natriasané, brnkavé, trené, trhavé a udieravé;
2. blanové – trecie membranofony a mirlitony;
3. vzduchové – bzučadlá, hranové a jazýčkové aerofony;
4. strunové – citary, harfy, mechanické nástroje a lutny.⁶

4 ŠUTKOVÁ, Lucia. *Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie vo folklórnych súboroch*. Nitra, 2013. Bakalárska práca. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogická fakulta. Vedúci práce Mgr. Pavol Brezina, PhD.

5 KURFÜRST, Pavel, 2002. *Hudební nástroje*. Praha: Togga. 1168 s. ISBN 80-902912-1-X.

6 BLAHOVÁ, Lýdia. *Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie v materských školách*,



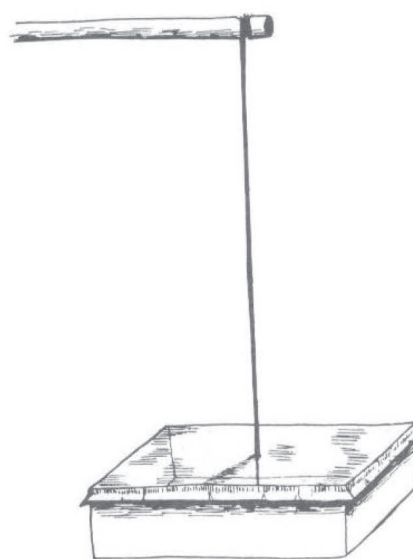
Obr. 1 Detské jarmočné píšťalky



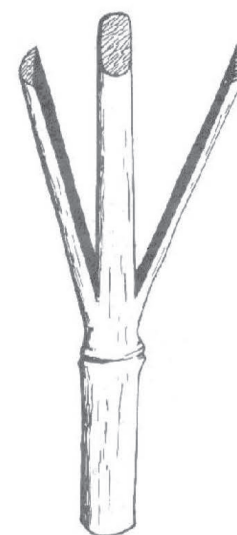
Obr. 2 Hlinené píšťalky



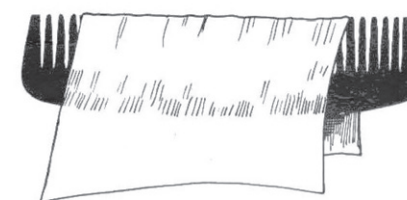
Obr. 3 Drevená hrkáka



Obr. 4 Hracia škatuľka



Obr. 5 Pukačka



Obr. 6 Hrací hrebeň



Obr. 7 Detská citara

Medzi najznámejšie detské ľudové hudobné nástroje patria rôzne druhy píšťaliek, drevených aj hlinených (obr. č. 1 a 2), rapkáče (řehtačka – pozn. red.) a bubienky. Deti s obľubou

1978. Rigorózná práca.

hrávali aj na rôznych trúbkach zo stebľa trávy, obilia, alebo brka, na kukuričnej trúbke, na trúbke z púpavy, brezovej kôre, či liste stromu. K hračkám zložitším na výrobu patrili orechová hrkáka (obr. č. 3), hracia škatuľka (obr. č. 4), kukuričné husličky, prepelička, pukačka (obr. č. 5), trstinové drnčadlo, detská citara a trúbka z kôry.⁷

Detský tradičný inštrumentár môže nájsť široké uplatnenie na hodinách hudobnej výchovy. Najvhodnejšie sú idiofonické hudobné nástroje (chrastidlá, palice, drierka, lyžice, hrnce, varešky, klepáče, drumble, zvonce), ktoré sa jednoducho ovládajú a sú nenáročné na výrobu.

Niektoré hudobné nástroje môžeme s deťmi vyrábať v hodinách hudobnej výchovy, napríklad:

Prepelička (křepelka, pozn. red.) – idiofon, ktorý sa vyrába zo škrupiny vlašského orecha. Vnútro orecha sa očistí a zbaví výčnelkov, aby sa skvalitnila rezonancia hudobného nástroja. Na oboch stranách škrupiny sa vyhlbia dve dierky, cez ktoré sa pretiahne dvojitá niť. Pri krútení vydáva prepelička hrkavý zvuk.⁸

Fľaša, zavárací pohár – na princípe xylofónu sa z fliaš alebo pohárov dala vyrobiť „fľaškohra“.

Naliatím rôzneho množstva vody do fliaš sa fľaškohra

7 BLAHOVÁ, Lýdia. *Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie v materských školách*, 1978. Rigorózná práca.

8 SLIACKA, Daniela. *Hudobné nástroje*. Bratislava: Mladé letá, 1979.

naladí a správnym usporiadaním fliaš medzi ostatnými sa vytvorí udieracia zvonkohra.⁹

Hrací hrebeň (obr. 6) – skladá sa z tenkého hodvábného papiera vloženého medzi zubami hrebeňa. Pritlačením papiera perami o hrebeň vzniká chvenie vytvárané dychom a napnutím pier. Kvalita zvuku zodpovedá spevákemu hlasu, a tak sa hrací hrebeň využíval najmä pri prednese piesní.¹⁰

Detské bezdierkové píšťalky – píšťalky bez tónových otvorov. Princíp hry spočíva v sile dychu a v prekrývaní/odkrývaní spodného otvoru píšťalky. Využitím aj vhodnej hráčskej techniky môžeme dosiahnuť rad niekoľkých tónov.¹¹

Detská citara (obr. 7) – je vyrobená z 250 až 300 mm dlhej pravouhlej drevenej dosky so zvislými dierami vzdialenými 20 až 30 mm od okrajov. Cez diery boli prevlečené struny väčšinou z čriev, ktoré boli pod doskou upevnené.¹²

Detské ľudové hudobné nástroje dávajú pedagógom mnoho možností na ozvláštnenie hodín hudobnej výchovy. Ponúkajú priestor pre rozvíjanie detskej hudobnej kreativity, či už pri vyrábaní, alebo hudobnej aktivite. Pozitívom vlastnoručne vyrobených hudobných nástrojov je vzťah medzi dieťaťom a daným hudobným nástrojom. Ich použitie je rôznorodé a je aj na fantázii pedagóga, akým spôsobom ich komponuje do vyučovacieho procesu.

9 *Stratené svety zvuku*. [2013-03-16]. Dostupné na internete: <http://www.smetan-kovo.sk>

10 JENDRICOVSKÁ, Zuzana. Detské hudobné nástroje slovenského tradičného inštrumentára z etnoorganologického hľadiska. *Slovenská hudba*, 2012, č. 3, s. 237–281.

11 BLAHOVÁ, Lýdia. *Detské ľudové hudobné nástroje a ich využitie v materských školách*, 1978. Rigorózná práca.

12 JENDRICOVSKÁ, Zuzana. Detské hudobné nástroje slovenského tradičného inštrumentára z etnoorganologického hľadiska. *Slovenská hudba*, 2012, č. 3, s. 237–281. ISSN 1335-2458.

KOMUNIKACE V TVŮRČÍM PROCESU

jako prostředek mezigenerační spolupráce v různých sociálních prostředích

Stejnomený projekt byl realizován studenty oboru učitelství I. st. ZŠ a MŠ Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Jeho cílem bylo podpořit mezioborovou komunikaci v rovině umělecké s přesahem do sféry sociální. Zároveň reflektoval možnost vzájemné komunikace a využití potenciálu estetických disciplín. Studentský projekt navázal na úspěšný grant Katedry výchov uměním PF UJEP podpořený MŠMT (2013–2015) „Výchova uměním jako komunikační akt v širším sociálním kontextu“, v jehož rámci se uskutečnila řada hudebních a výtvarných workshopů, koncertů, divadelních vystoupení v různých prostředích (MŠ, ZŠ, vědecká knihovna, hospic, vazební věznice) u nás i v zahraničí (Itálie, Slovensko). Specifikem Katedry výchov uměním je právě symbióza hudebních, výtvarných a dramatických aktivit studentů i pedagogů, propojení esteticko-výchovných disciplín prostřednictvím společných uměleckých akcí.

Studentský dvouletý projekt spočíval v realizaci hudebních a výtvarných workshopů, jejichž výsledky byly prezentovány prostřednictvím výstav a koncertů v rámci regionální a mezinárodní spolupráce v České republice a na Slovensku. Edukační potenciál projektu spočíval v aktivním zapojení studentů do příprav a realizace všech akcí přímo v daném sociálním prostředí. Sociálním rozměrem bylo začlenění dětí se specifickými vzdělávacími

potřebami, které byly spoluúčastníky tvůrčích dílen. Podstatou projektů byla tvůrčí činnost studentů, aby si hudební a výtvarné aktivity vyzkoušeli nad rámec své povinné pedagogické praxe. Uvedený didaktický výstup svědčí o tom, že propojení estetických oblastí je v praxi mnohem efektivnější a přináší silnější emotivní prožitek všem zúčastněným. Jedná se o workshop, který studenti zrealizovali v MŠ Prachatice, po němž následovala vernisáž s výstavou fotek a dětských výtvorů spojená s koncertem sboru Schola Cantorum v prostorách prachatického gymnázia.

„Živly v nás a kolem nás“

(workshop očima studentek
Zuzany Lalíkové a Zuzany Sachsové)

K myšlence integrace esteticko-výchovných disciplín (hudební, výtvarné a dramatické) v rámci workshopu pro děti v mateřské škole nás přivedli nejen naši lektori, ale především výuka na Katedře výchov uměním, kde je možnost získávat teoretické znalosti i praktické zkušenosti. Propojení spočívalo i ve využití motivů – přírodních živlů (země, voda, vzduch – oheň jsme záměrně eliminovali). Na úvod workshopu jsme zařadili seznamovací aktivity zaměřené na rozvoj smyslového vnímání. Pokračovali jsme výtvarnou činností s využitím materiálu (technika suchého písku), během které děti do písku vytvářely obrazce. Pro přechod k dalšímu živlu jsme využili déšť, který jsme přivolali tancem

a námětovou hrou spojenou s bočním vedením. Po přivolání deště jsme děti rozdělili do tří skupin, které měly k dispozici práci s mokrou hlinou, keramickou hlinou propojenou s hudbou i výrobou hudebních nástrojů z přírodnin. Každá skupina si vyzkoušela všechny činnosti. Na úvod byl po kruhu poslán kámen, každý, kdo ho měl v ruce, se představil a řekl něco o sobě. Děti následně pomocí hmatu určovaly strukturu či pocit (příjemný, teplý, studený, velký, hrubý, oblý). Druhá aktivita spočívala ve využití haptického vnímání. Každý dostal plastový talířek s jemným pískem, do něj mohl prsty vytvářet nejrůznější obrazce. Po nakreslení děti odhalily kouzla této činnosti. Talířek s obrazcem stačil prosvítit sluncem a vznikaly nádherné výtvary. Smyslem této aktivity bylo propojení smyslového vnímání, výtvarné činnosti, fantazie a představivosti dětí.



Následovala dramatická aktivita v podobě imitace deště na záda kamaráda. Jemnými dotyky na záda jsme se snažili napodobit slabounký deštík, dotyky se stupňovaly, až déšť přešel v bouři.



Déšť však ustal moc brzy, proto jsme ho museli přivolat tancem. Přesunuli jsme se na prostornější část zahrady a jednoduchý tanec jsme realizovali s doprovodem africké hudby. Velkou bouří jsme na závěr ztvárnili pomocí hry na tělo s doprovodem djembe.



Děti byly zábavnou formou rozděleny do tří skupin. Z pytlíčků si každý vytáhl jednu věc: kůru, větvičku nebo kámen. U prvního stanoviště si děti vyzkoušely práci s keramickou hlinou. Jejich úkolem bylo poslouchat zvuky kolem sebe a podle nich vytvořit cokoliv z hlíny, co jim daný zvuk připomíná. Výtvary byly zdařilé, některé zvuky v nich byly velmi dobře rozpoznatelné.



Druhé stanoviště skrývalo práci s mokrou hlinou. Úkolem bylo komponovat část svého těla do okolní přírody. Děti měly k dispozici mokrou hlinu, listy, mech, šišky a další přírodniny. Obávali jsme se, že děti nebudou chtít s mokrou hlinou pracovat, setkali jsme se pouze s jednou úsměvnou reakcí malého chlapce: „Do tohoto ‚hovinka‘ JÁ teda nikdy nesáhnu!“ Nakonec právě tento chlapec pracoval nejdéle a s největší radostí.



Na závěr se děti se vydaly na plovárnu za hledáním hudebních nástrojů v přírodě. Ukazovali jsme si, že hudba je ukryta všude kolem nás, od šustění listů po padání kapek vody. Následně si mohl každý vyrobit svůj hudební nástroj z přírodnin. Děti přišly s nápaditými nástroji a vymýšlely jejich originální názvy. Pod pojmem „křubum“ se skrýval bubínek vytvořený z kůry a dutého klacíku. Každá skupina vytvořila kapelu a zahrála si na své nástroje s doprovodem hangu, djembe a ukulele. Na úplný konec byl opět poslán kámen a proběhlo hodnocení spojené s písničkou. Děti byly šikovné, nápadité, uvolněné a jejich výtvary nám mnohdy vyrazily dech (jedním z důkazů jejich zaujetí byla žádost čtyřletého chlapce o ruku naší spolužačky). Jak pro děti, tak pro nás byl tento workshop cennou zkušeností a silným zážitkem.

Druhá fáze projektu (2017) byla realizována ve spolupráci s PhDr. Márií Vargovou, Ph.D., z KPV Katolické univerzity v Ružomberoku. V rámci celonárodní akce „Den mateřských škol“ (14. 11. 2017) byla uspořádána výstava dětských prací z realizovaných tvůrčích



dílen, výtvarný workshop a koncert sboru Schola Cantorum KVV PF UJEP. Všechny umělecké výstupy z workshopů, výstav a koncertů byly zpracovány prostřednictvím fotodokumentace a nahrávek na CD. Podstatou projektu byl zejména jeho edukativní přesah v podobě vlastních návrhů a realizací hudebních, výtvarných a dramatických aktivit

/Autorky/

Mgr. et Bc. Lenka Minaříková a PhDr. Dana Novotná, Ph.D. vyučují na katedře výchovy uměním Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem.

Jiřina Jiříčková

IV. mezinárodní hudební olympiáda

/Anotace/

IV. mezinárodní hudební olympiáda, soutěž určená pro všestranně hudebně nadanou mládež, se uskutečnila 18.–21. dubna 2018 v estonském Tallinnu. Zúčastnilo se jí třicet soutěžících ve věku 12 až 19 let z osmi evropských států, kteří soutěžili ve dvou kategoriích: I. kategorie 12–15 let a II. kategorie 16–19 let. Soutěžící prokazovali své schopnosti a dovednosti v oblasti čtení z listu a rytmické prověrky, vokálním projevu a v interpretaci vlastní skladby. Znalosti v oblasti hudební teorie a širší orientaci v hudebním světě zmapoval teoreticko-poslechový test. Českou republiku zastupovali Martin Sadílek a Filip Štrobl, vítězové I. hudební olympiády ČR, která se uskutečnila 17. února 2018 v Praze. Článek popisuje harmonogram a průběh soutěže a zmiňuje konečné výsledky hudební olympiády.

/Klíčová slova/

mezinárodní soutěž pro všestranně hudebně nadanou mládež, organizace, průběh a výsledky soutěže

/Autorka/

PhDr. Jiřina Jiříčková, Ph.D., vyučuje na ZUŠ v Mladé Boleslavi, na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty UK a na Gymnáziu a Hudební škole hl. m. Prahy, ZUŠ. Je zakladatelkou a sborníkem mladoboleslavského dětského pěveckého sboru Jiříčky.

Je středa 18. dubna 2018. Zaplněný komorní sál Estonské akademie hudby a divadla tleská úvodnímu projevu Ene Kangron, hlavní organizátorky a duchovní matky projektu nazvaného Mezinárodní hudební olympiáda. Proslov to není nijak dlouhý, Kangron moudře dává při slavnostním zahájení hudební soutěže přednost vystoupení studentů místní vysoké školy, kteří tak otvírají čtyřdenní setkání žáků a studentů všeobecných škol z osmi států světa. Zástupci Estonska, Lotyšska, Litvy, Chorvatska, Slovinska, České republiky, Polska a Kypru jsou ve svých zemích vítězové národních kol této soutěže a do hlavního města Estonska Tallinnu přijeli poměřit své síly s dalšími všestranně hudebně nadanými dívkami a chlapci z dalších evropských zemí. IV. mezinárodní hudební olympiáda není nikterak mamutí záležitost. Vzhledem k organizační náročnosti soutěže je v regulích omezen maximální počet účastníků na číslo 33. V letošním ročníku soutěže se představí celkem třicet mladých hudebníků dohromady ve dvou kategoriích. První kategorie je určena žákům od 12 do 15 let, druhá pak mladým od 16 do 19 let.

Úvítací ceremoniál je u konce. Organizátoři, kteří hostili již první mezinárodní hudební olympiádu před šesti lety, mají své zkušenosti a nechávají hostům po jejich cestě klidný večer s možností poslední taktické

přípravy na hotelu v centru Tallinnu. Komorní dojem ze soutěže vzhledem k počtu účastníků se při bližším pohledu brzy rozptýlí. Soutěžící totiž nedorazili do hlavního města Estonska zdaleka sami. Mnozí jsou doprovázeni jedním, někteří oběma rodiči, svým pedagogem, nebo hned dvěma. Nezřídka soutěžícího doplňuje spoluhráč či zpěvák, nebo dokonce více osob, kteří jsou zde od toho, aby mu pomohli prezentovat vlastní skladbu. Kupříkladu lotyšská výprava zaplnila celý autobus, početnou výpravu tvoří ale také Chorvaté. Českou republiku reprezentují Martin Sadílek z Prahy, doprovázený tatínkem a svojí paní profesorkou Hanou Müllerovou z GMHS Praha, a Filip Štrobl z Českých Budějovic s kamarádem a spoluhráčem Václavem Voharčíkem a paní učitelkou Martinou Šobovou ze soukromé ZUŠ Solis, s.r.o. Martin a Filip jsou vítězové 1. hudební olympiády ČR, která se uskutečnila 17. února 2018 v Praze, a jejich cestu na zahraniční klání finančně podpořila Společnost pro hudební výchovu ČR v čele se svým předsedou Janem Prchalem.

Každá zúčastněná země, která zde má soutěžícího, je zastoupena i v porotě soutěže. A tak, zatímco mládež první večer odpočívá, porota zasedá k pracovní večeři, aby si ujasnila způsob hodnocení a společně prošla připravený harmonogram olympiády,

aby od následujícího rána vše běželo tak, jak má. Netřeba žádného velkého seznamování, protože porota ve složení: Ene Kangron (Estonsko, Estonská akademie hudby a divadla, národní koordinátorka EAS), Ruta Girdzijauskienė (Lotyšsko, Unverzita v Klaipedě, národní koordinátorka EAS), Gabriela Karin Konkol (Polsko, Hudební akademie v Gdaňsku, národní koordinátorka EAS), Branka Rotar Pance (Slovinsko, Hudební akademie v Ljublaně, národní koordinátorka EAS), Suzana Goldin (Chorvatsko, Hudební škola Ivana Matetiće Ronjgova), Jiřina Jiříčková (ČR, SHV ČR a GMHS Praha) a Chryso Gregoriou (Kypr, Ministerstvo školství a kultury) je navlas totožná, jako tomu bylo v předchozím ročníku v roce 2016 v lotyšské Klaipedě. Novým je předseda poroty Olav Ehala, uznávaný estonský skladatel a klavírista, autor muzikálů, hudby k filmům a inscenacím a od roku 2001 předseda estonského svazu skladatelů.

Druhý den přesně v deset hodin sedí soutěžící rozdělení spravedlivě po patnácti ve dvou třídách estonské Akademie a začínají vyplňovat teoreticko-poslechový test. Podle očekávání je jedna jeho část věnována estonskému skladateli Veljo Tormisovi a jeho skladbám. Test trvá hodinu a po něm následuje zkouška čtení z listu a prověrka rytmické pohotovosti. Vše probíhá poměrně rychle. Soutěžící vstupují jednotlivě do zkušební místnosti před odbornou porotou, vylosují si melodicko-rytmický úryvek a úryvek rytmický. Během několika málo sekund si vyberou, zda první úryvek zazpívají či zahrají na nástroj, další pak povětšinou zatleskají. Výkony soutěžících jsou velmi vyrovnané, a tak rozhodují o větším či menším zisku bodů v podstatě maličkosti. V zásadě se však porota shoduje, že připravené úryvky jsou spíše jednodušší a v budoucnu by měly být o stupeň náročnější, aby se soutěžní pole více rozřadilo.

Po obědě v kantýně Akademie následuje veřejný koncert mladší kategorie ve zpěvu. Z patnácti vokálních vystoupení, z nichž všem byl doporučen výběr písně zpívané ve vlastním jazyce, jich je jedna třetina bez doprovodu. Dvanáctiletý Martin Sadílek zpívá s úspěchem píseň Ježka, Voskovce a Wericha Nebe na zemi. Na harfu jej doprovází jeho paní profesorka. Slovinská soutěžící se pro změnu doprovodí sama na kytaru, většina dalších písní je s doprovodem klavíru. Znějí písně lidové i umělé, všechny velmi kvalitně zazpívané. O vyrovnanosti soutěžících svědčí fakt, že rozdíl mezi nejlepším skóre jednoho (součet hodnocení všech porotců vydělený jejich počtem) a nejnižším hodnocením soutěžícího je pouhých 2,6 bodu. Nejvyšší možná známka 15 je těsně atakována lotyšskou dívkou, která získává 14,8 bodů. Po kratší přestávce se koná pěvecký koncert 2. kategorie. Zde jsou konečné výsledky ještě vyrovnanější. Jako doprovodný nástroj opět dominuje klavír. Lotyška Marta zpívá a doprovází se sama na housle, Litevka Gintare zpívá procitěně za doprovodu perkusí a minimalistického ostinátního doprovodu na keyboard. Litevec Mates se při zpěvu doprovází na klavír sám, zpěv Kypřana Enyalose se nese za zvuků nejen klavíru, ale i marimby a flétny. Osmnáctiletého Filipa Štrobla doprovází na keyboard patnáctiletý Václav Voharčík, který se mimochodem také účastnil 1. české hudební olympiády v únoru 2018 v Praze. Filip zpívá Karlem Gottem proslavenou Lady Karneval a jeho vystoupení je velmi povedené.

V čase večere porota usilovně hledá čas na dokončení korektur písemných testů, ke kterým se od rána vrací v každé volné chvíli. Soutěžící zatím ladí na „lehčí“ notu, někteří se převlékají do národních kostýmů a ve skupině naposledy procvičují připravenou píseň, skladbu či tanec, kterým představí svoji zemi. Při nesoutěžním koncertě v uvolněné

atmosféře společně vystoupí početná enkláva lotyšské výpravy, Slovinci doplňují své taneční číslo obrazy ze slovinského venkova na plátně, Kypřané zvednou část publika ze židlí a společně si zatančí jednoduchý lidový tanec. Martin Sadílek zpívá a hraje na harfu několik českých národních písní v úpravě Jaroslava Krčka. Posлуhači Martinovi nadšeně tleskají. Filip Štrobl s Václavem Voharčíkem hrají na dva keyboardy kompozici sestavenou Janem Prchalem, předsedou SHV ČR. Jan Prchal tuto skladbu napsal speciálně pro toto vystoupení v Tallinnu. Rozsahem nevelká, avšak vtipná skladba tvořená úryvky nejznámějších českých melodií publikum baví a chlapci sklízí zasloužený ohlas.

Pátek 20. dubna přináší očekávané napětí, dva koncerty s provedením vlastním kompozic soutěžících. Také bodové ohodnocení za tuto „královskou disciplínu“ je nejvyšší. Koncert 1. kategorie přináší instrumentální výkony výborné technické kvality (dua klavír – příčná flétna, klavír – kytara), jemné skladbičky odpovídající prožívání a životním zkušenostem 12-15letých dětí (píseň s kytarou, klavírní kompozice), stejně jako pohodářskou píseň za doprovodu kontrabasů, klavíru, kytary a bong, polyfonní kompozici pro housle a violoncello, líbivou skladbu pro klavír a dudy či sólový zpěv za doprovodu jemného sboru, klavíru a houslí. Nad všemi výkony i skladbami samotnými dominuje Martin Sadílek se svojí skladbou Žert pro harfu. Martin získává jednoznačně nejvyšší počet bodů od všech porotců v této hudebně olympijské disciplíně a ihned po skončení koncertu porota jednomyslně navrhuje, aby Martin znovu zahrál svoji skladbu na závěrečném ceremoniálu před udílením cen.

Začíná koncert vlastních kompozic soutěžících od šestnácti do devatenácti let. Řada soutěžících právě nyní vytahuje trumfy z rukávu a na pódium nastupují spoluhráči. Litevka Inga prezentuje svoji

skladbu spolu s dalšími čtyřmi hráči (ukulele, dvoje housle, violoncello, triangel a chimes), Lotyšan Jekabs nechává rozeznit svoji kompozici plnou neotřelých nápadů pro klavír, kontrabas a kantelu, Filip Štrobl představí spolu s Václavem Voharčíkem skladbu pro dva keyboardy Frozen Sleep. Rozhodně zajímavou kompozici představuje Kypřan Rafael. Hraje na trubku za současného znění audiozáznamu s rozmanitými ruchy a hluky ulice. Originální hudební nápady přináší kompozice na marimbu a bicí soupravu Enyalose taktéž z Kypru. Nejvyšší ocenění za vlastní kompozici nakonec získává Estonec Patrik se svojí skvěle provedenou sborovou skladbou, na níž se při koncertě podílí celkem jedenáct dospělých zpěváků.

Následuje nezbytná porada poroty a vytoužený odpočinek pro soutěžící. Teprve na konci dne se totiž všichni zúčastnění dozvědí výsledky svého hudebního zápolení. Páteční večer se za přítomnosti místostarosty Tallinnu a předsedy Estonské společnosti pro hudební výchovu koná slavnostní závěrečný koncert. Na něm znovu vystupují vybraní soutěžící, kteří porotu zaujali svým zpěvem nebo provedením kompozice. Podle domluvy poroty je doplňují další žáci a studenti tak, aby každá země měla aspoň jedno zastoupení v defilé každé kategorie. Zatímco uplynulé koncerty probíhaly vždy zvlášť pro mladší a starší kategorii, na posledním olympijském koncertě vystupují vybraní soutěžící všichni v rámci jednoho koncertu. Koncert je to tedy jaksepatří dlouhý. V první části opět vystupuje Martin Sadílek a chvíli poté se vyhláší výsledky první kategorie. Jedna zlatá medaile putuje do Estonska a dvě do Lotyšska. Stříbrnou medaile získává soutěžící z Litvy, náš Martin Sadílek a dívka opět z Lotyšska! Zvítězila dívka, která ani v jedné disciplíně nezískala nejvyšší ocenění. V celkovém součtu však dokázala získat nejvíce bodů.

Martinovi Sadílkovi je udělena zvláštní cena za nejlepší provedení vlastní skladby. V druhé půli večera hraje ve společnosti těch nejlepších opět i Filip Štrobl s Václavem Voharčíkem. V jeho kategorii se na prvních místech v celkovém pořadí umísťují zástupci Litvy, Lotyšska a Estonska, ze stříbrné medaile se raduje ještě Chorvat a již zmíněný Enyalos z Kypru. Filip Štrobl si odnáší bronzové ocenění. Také v této kategorii vítězí dívka, která v žádné disciplíně nezískala nejvyšší ohodnocení. Nezaujatého pozorovatele tiše těší upřímná radost chorvatského chlapce, který bezprostředně před svým pěveckým vystoupením v předchozím dnu dostal zřejmě epileptický záchvat.

Ceny jsou rozdány. Na soutěžící i všechny ostatní čeká v předsálí komorního sálu obří hudební olympijský dort a další občerstvení. Všude vládne radostná nálada. Soutěžící si vzájemně poklepávají na rameno a vyslovují si slova obdivu. Někteří se těší, že se ještě druhý den sejdou při společně organizované prohlídce Tallinnu. Jiní si naplánovali před odletem domů vlastní program. Martin Sadílek i Filip Štrobl s Václavem Voharčíkem si za odměnu nadělují výlet trajektem z Tallinnu do dvě hodiny vzdálených Helsinek. Spokojeni se do Tallinnu vracejí navečer a společně pak odlétají plni zážitků zpět do Čech.

4. mezinárodní hudební olympiádu v Tallinnu pro studenty všeobecných škol zorganizovala Estonská akademie hudby a divadla (EAMT) a Estonská společnost pro hudební výchovu (ESME) ve spolupráci s Evropskou asociací pro hudbu ve školách (EAS) a Estonské ministerstvo školství a výzkumu. O tom, kde se uskuteční za dva roky další ročník mezinárodní hudební olympiády, není ještě rozhodnuto. Pořadatelství zvažuje Polsko a Kypr. Jisté však je, že Česká republika díky své účasti na posledních třech mezinárodních hudebních olympiádách a upořádání

1. ročníku české hudební olympiády, jehož se ujala Společnost pro hudební výchovu ČR, byla spolu s Chorvatskem a Kyprem oficiálně přijata za člena Výboru mezinárodní hudební olympiády.

Hudba Hradní stráže a Policie ČR & Gymnázium a Hudební škola hl. m. Prahy uvedly mladé talenty

Kongresový sál ČNB na Senovážném náměstí v Praze zažil 17. dubna tohoto roku mimořádnou a současně i velmi prospěšnou hudební událost. Významný dechový orchestr Hudba Hradní stráže a Policie ČR doprovázel úspěšné studenty Gymnázia a Hudební školy hl. m. Prahy, kteří získali přední umístění na domácích a mezinárodních soutěžích. Stanuli tak ve svých sólových vystoupeních před prestižním orchestrem za řízení iniciátora celé akce plk. MgA. Jiřího Kubíka, který také zprostředkoval kontakty, připravil dramaturgii a obětavě přeinstrumentoval některé doprovody ze symfonických partitur. A tak na pódiu defilovali mladí instrumentalisté, kteří si za své skvělé výkony vysloužili nejen bouřlivé ovace, ale odnesli si ze spolupráce s takovým tělesem zážitek na celý život, notabene i novou motivaci do dalšího studia na škole, kde obstát není vskutku jednoduché. Považme jen, že kromě sféry úplného všeobecného vzdělání musí plnit i vysoké nástrojové nároky, které si v ničem nezadají s nároky konzervatorními.

Před orchestrem se blýskla flétnistka **Theodora Kopecká** (ze třídy prof. Václava Kunta; mezi její úspěchy patří mj. první místo na mezinárodní soutěži Flautiada v Bratislavě), která zahrála *Concertino pro flétnu*

a orchestr C. Chaminade, fagotistka **Johana Seidlová** (ze třídy prof. Lukáše Kořínka; v loňském roce získala 1. cenu na Mezinárodní interpretační soutěži dechových nástrojů v Brně) v části z Mozartova *Fagotového koncertu B dur* (arr. plk. MgA. Václav Blahunek, Ph.D., šéfdirigent), hobojistka **Františka Matoušková** (prof. Pavel Tylšar; ve sledované soutěži Pardubické dechy stála mezi vítězi dokonce několikrát) v části z Kramářova *Koncertu F dur* či klarinetistky, sestry **Anna a Kateřina Vokrouhlíkové** (ze třídy prof. Zdeňky Bělíny; úspěšné v soutěži Karla Ditterse z Dittersdorfu ve Vidnavě) zvládnuvší s jistotou úvodní větu ze slavného Kramářova *Dvojkonzertu Es dur*. Slečnám pak konkurovali chlapci – fagotista **Adam Plšek** (ze třídy prof. Lukáše Kořínka; student je několikanásobným laureátem soutěže Pro Bohemia Ostrava a Mezinárodní interpretační soutěže dechových nástrojů v Brně, získal též 1. cenu na Mezinárodní soutěži dechových nástrojů ve Wroclawi), který s pregnantní artikulací provedl 1. větu z Weberova *Fagotového koncertu* (arr. Jiří Kubík), a houslista **David Hernych** (učí jej prof. Jiří Novák; student již na sebe upozornil mj. jako nejlepší český účastník mezinárodní soutěže Jaroslava Kociana v Ústí nad Orlicí), který charismatičticky provedl nejen Dvořákův

Mazurek (arr. Václav Blahunek), ale v závěrečném chorálu *Gaudeamus igitur* (arr. J. Brejšek) se chopil dokonce i taktovky. Orchestr zahrál ještě předejru k Mozartovu Únosu ze serailu (arr. Jiří Kubík) či Vaňhalův *Studentský pochod* (arr. Zdeněk Šesták). K výkonu tělesa i dirigenta lze připojit jen slova chvály. Zdobily jej skvělá souhra i přesné ladění. Dirigentova ruka pak dávala prostor sólistovi i plasticky tvořila fráze v orchestrálních partiích. Hudba Hradní stráže a Policie ČR ukázala cestu, kterou se musí všechna naše tělesa také zaobírat, cestu motivovat mladé sólisty a dát tak impuls ostatním adeptům koncertního vystupování. Nezbyvá než si přát, aby se tato akce stala tradicí.

/Autor/

Prof. MgA. Mgr. Jiří Bezděk, Ph.D., vyučuje na katedře hudební teorie Hudební fakulty AMU v Praze, na katedře hudební výchovy a kultury Pedagogické fakulty Západočeské univerzity v Plzni a na plzeňské konzervatoři. Je autorem řady odborných článků a monografií, mj. *Soudobá hudba před tabulí* (2008) a *Analytické pohledy na vybrané hudební kreace 20. a 21. století autorů spjatých s Plzní* (2015).

Z hudebních výročí (duben–červen 2018)

4

1. 4. – Břetislav Bakala, 60. výročí od úmrtí čes. dirigenta a skladatele (1897–1958)
3. 4. – Garrick Ohlsson, 70. výročí narození amerického klavíristy (1948)
5. 4. – Jan Evangelista Kypka, 150. výročí úmrtí českého pedagoga, regenschoriho a skladatele (1813–1868); Herbert von Karajan, 110. výročí narození rakouského dirigenta (1908–1989)
8. 4. – Gaetano Donizetti, 170. výročí úmrtí italského skladatele (1797–1848); Anton Diabelli, 150. výročí úmrtí rakouského skladatele a hudebního nakladatele (1781–1858)
11. 4. – Karel Ančerl, 110. výročí narození českého dirigenta (1908–1973)
12. 4. – Genrich Gustavovič Nejgauz, 130. výročí narození ruského klavíristy a pedagoga (1888–1964); Monserrat Caballé, 85. výročí narození španělské pěvkyně (1933)
16. 4. – Johann Baptist Cramer, 150. výročí úmrtí anglického klavíristy, skladatele a pedagoga německého původu (1771–1858); Karel Bendl, 180. výročí narození českého skladatele a sbormistra (1838–1897); Hana Váňová, 65. výročí narození české hudební psychologičky, didaktičky a pedagožky (1953)
17. 4. – Oldřich Duzbaba, 80. výročí narození českého hudebního pedagoga (1938); Jan Hammer, 70. výročí narození amerického skladatele a multiinstrumentalisty českého původu (1948)
20. 4. – John Eliot Gardiner, 75. výročí narození britského dirigenta (1943)
21. 4. – Carl Stumpf, 170. výročí narození německého muzikologa a hudebního psychologa (1848–1936)
22. 4. – Giuseppe Torelli, 350. výročí narození italského houslisty a skladatele (1658–1709)
25. 4. – Dušan Holý, 85. výročí narození českého folkloristy, etnomuzikologa a pedagoga (1933)
28. 4. – Jana Jonášová, 75. výročí narození české operní pěvkyně a pedagožky (1943)
29. 4. – Jan Kapr, 30. výročí úmrtí českého skladatele, hudebního teoretika a pedagoga (1914–1988)

5

1. 5. – Aram Chačaturjan, 40. výročí úmrtí arménského skladatele, dirigenta a klavíristy (1903–1978)
4. 5. – Bohuš Heran, 50. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1907–1968)
7. 5. – Leopold Koželuh, 200. výročí úmrtí českého skladatele, klavíristy a pedagoga (1747–1818)
8. 5. – Samuil Mojsejevič Majkapar, 80. výročí úmrtí ruského skladatele, klavíristy a pedagoga (1867–1938)
9. 5. – Jiří Chvála, 85. výročí narození českého sbormistra a pedagoga (1933); Jaroslava Janská, 75. výročí narození české pěvkyně a pedagožky (1943)
10. 5. – František Hegenbart, 200. výročí narození českého violoncellisty a pedagoga (1818–1887); Maxim Šostakovič, 80. výročí narození ruského dirigenta a klavíristy (1938)
11. 5. – Irving Berlin (vl. jménem Israel Isidore Beilin), 130. výročí narození amerického skladatele (1888–1989)
13. 5. – Dagmar Andrtová-Voňková, 70. výročí narození české písničkářky a kytaristky (1948); Ivan Klánský, 70. výročí narození českého klavíristy a pedagoga (1948)
17. 5. – Antonín Modr, 120. výročí narození českého skladatele, muzikologa a pedagoga (1898–1983)
20. 5. – Milan Dlouhý, 80. výročí narození českého skladatele a pedagoga (1938); Kamila Klugarová, 70. výročí narození české varhanice a pedagožky (1948)
21. 5. – Karel Hába, 120. výročí narození českého skladatele, sbormistra, violisty a pedagoga (1898–1972)
23. 5. – Felix Slováček, 75. výročí narození českého saxofonisty a klarinetisty (1943)
22. 5. – Friedrich Seitz, 100. výročí úmrtí německého skladatele, houslisty a pedagoga (1848–1918; 12. 6. – 170. výročí narození)
24. 5. – Otakar František Špidlen, 60. výročí úmrtí českého houslaře (1896–1958)

28. 5. – Mikuláš Schneider-Trnavský, 60. výročí úmrtí slovenského skladatele, dirigenta a pedagoga (1881–1958); Ondřej Bednarčík, 20. výročí úmrtí českého varhaníka, sbormistra, skladatele a pedagoga (1929–1998)
31. 5. – František Sušil, 150. výročí úmrtí českého folkloristy a teologa (1804–1868)

6

4. 6. – Francesco Giovanni Molino, 250. výročí narození italského skladatele a kytaristy (1768–1847); Ferdinando Richardson, 400. výročí úmrtí anglického skladatele a virginalisty (cca 1558–1618)
7. 6. – Joel Blahnik, 80. výročí narození amerického trombonisty, skladatele, propagátora české hudby a nakladatele českého původu (1938)
9. 6. – Antonín Sychra, 100. výročí narození českého muzikologa, estetiky a pedagoga (1918–1969)
10. 6. – Arrigo Boito, 100. výročí úmrtí italského skladatele a libretisty (1842–1918); Josef Horák, 50. výročí úmrtí českého sbormistra, hudebního pedagoga a skladatele (1883–1968)
15. 6. – Vojtěch Hřimalý, 110. výročí úmrtí českého houslisty, dirigenta a pedagoga (1842–1908); John Leslie “Wes” Montgomery, 50. výročí úmrtí amerického jazzového kytaristy (1925–1968)
17. 6. – Charles Gounod, 200. výročí narození francouzského skladatele (1818–1893); Ferdinand Havlík, 90. výročí narození českého klarinetisty a kapelníka (1928–2013)
21. 6. – Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, 110. výročí úmrtí ruského skladatele a pedagoga (1844–1908)
22. 6. – Libor Pešek, 85. výročí narození českého dirigenta (1933)
23. 6. – Ladislav Brábek, 85. výročí narození českého muzikologa, klavíristy a pedagoga (1933); James Levine, 75. výročí narození amerického dirigenta a klavíristy (1943)
24. 6. – Jan Josef Dusík, 200. výročí úmrtí českého varhaníka, skladatele a pedagoga (1738–1818)

A Methodological Analysis of Piano Books for Beginners: The Chester, Suzuki, Bastien and Alfred Methods

/Autor/

Mgr. Vartan Agopian je doktorandem na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy.

The following work is the second in the series of analysis of piano books used for instruction in Europe, the names of which you can find in the title. In what follows, like the previous report on the books by Emonts, I will present a brief analysis of these books on three levels: audience, content, and limitations, offering suggestion as to how the book could have been written or paced, or as to how piano teachers can make use of the book in ways that enhance student learning and achievement.

Let's start with the audience of these books. Obviously, they are intended for beginners, and by beginners I would most certainly mean children, not withstanding the fact that we might occasionally have adult beginners, and more frequently have children whose age contains two digits who are, still, beginners. I know at least of the Alfred method which has books for adult beginners, and I am sure there are other methods out there that cater to children older than six as they wish to start piano classes albeit a tad bit later than the "norm"-al age. The reason I fixate so much on clarifying what I mean by beginner is mainly because all four methods I will discuss start their

very first book having in mind very young children who would appreciate a frog telling them that a black note with a stem is a quarter note. Should a piano teacher have a slightly older child, a teen, or an adult, adequate adjustments should be made in order to avoid the infantilization of the more mature students.

Let's begin! The Suzuki book is a mere 31-page book, exactly a third of which is introductory text and table of contents. Covering 20 pages of music which range from playing repeated notes all the way to playing a musette would either take a very short time at the expense of having a very unsatisfactory musette, or it would take a long time to guarantee the quality of the musette at the expense of having a very bored student having to repeat the same pages over and over again to perfection. Bear in mind that the Suzuki method is a more "by ear not by note" method, and I do realize that the student wouldn't necessarily have to count the 6/8 and comprehend what he is doing, but then wouldn't that be unfair to the musette itself? Yes, students need to cultivate good listening, good musicianship, and good character, but the technical (and musical) demands of that

final musette and its preceding pieces require prowess of a different caliber. Do we really want students to "play by ear" or "play by feel" only? Wouldn't that leave the intellect unutilized? We usually fall into the opposite trap of cultivating the mind to an extent of jeopardizing the cultivation of musicality, ear, and feelings. But attempting to fix an extreme with another extreme would only be ruining it even more. The very first piece of the book is "Twinkle, Twinkle, Little Star", and it starts with the student having to place her little thumb on the middle C but her pinky on an A, not a G, a stark deviation from almost all other piano books found on this planet. I have mixed feelings about the hand position approach to teaching piano, and Suzuki avoids that altogether starting on page 1. Perhaps this book could be used as a "let's play by ear" book every now and then as students master the concepts therein by playing pieces in their other books.

On the other end of the continuum you find Chester. From the colorlessness of Suzuki to the bright phosphoric animal characters, from the absence of any instruction or information to a picturesque explanation of the staff, lines, spaces, clefs, black and white keys, etc., Chester stretches as far away from Suzuki as possible. He explains treble clef, high notes, and up using arrows on the picture of a keyboard, and similarly bass clef, low notes, and down. A pet peeve of mine is when books equate the right hand with the treble clef and the left with the bass clef, something which Chester does. Czerny op. 599 uses the treble clef for both hands for almost half the book, possibly to abolish this mismatch of clefs and hands. It is true that for most of the time students will play the treble clef notes with their right hands during the beginning years, but why teach them something which will have to be

unlearned at a later stage? Chester starts by teaching the middle C being played by both right hand and left-hand thumbs respectively. I have been trying to postpone the irksome topic of hand positions to a later stage of the article, but I think it's high time I write about it. What is C position? Is it the position where the thumbs share the middle C? Or is it the position where the thumb of the right hand plays the middle C only to have the thumb of the left playing the C that is an octave lower? What are positions anyway? Suzuki washes his hands clean of it, but all other methods work with positions. As I said, I have mixed feelings about positions. Actually, I tend to disagree with the overuse of positions for the same reason that I disagree with the association of the right hand with the treble clef: it is something that has to be unlearned at a later stage. Consider Chester, Bastien, or Alfred: they all have positions. Bastien is pretty attached to them and calls them by names, and even when he combines the positions, it's just a transportation of the hands to another position and going on autopilot from there. Bastien makes sure to make things worse (or better, if you ask him) by naming the new position every time the position changes. So, the student simply learns to move his thumb to the position of F, G, etc., and then shift back to mathematics by assigning numbers to fingers instead of names to notes. I've often had students answering "3" to the question "what note is this?" Worse than that, after the colorful appearance of these brilliant books, our students go on their summer break and come back to Czerny op. 599 or Anna Magdalena Bach and are told that hand positions do not exist anymore and that they are to "read"! Read what? Our students spent the first 2-3 years of their lives as pianists figuring out where to put the thumb. Once again, it is up to the

teacher to be wise enough to teach students how to read contour within the prisons of these hand positions.

So much about positions! Allow me to move on to Bastien. He doesn't really make a very good first impression with the rigid instruction of how to sit, how to hold the hand, etc. It is a much better idea to simply ask questions and allow students to explore their bodies vis à vis the piano. After all, how many of us can maintain the apple-in-the-hand position when playing the C# minor five-voice fugue by J.S. Bach? And how many of us can sit with a straight back while interpreting Chopin? If the student is very young, I would even suggest being goofy and asking them if they'd sit with their back to the piano or if they'd play with their feet. You can get a good laugh, and they will have learned the basics of posture and hand positions. In the first couple of pages Bastien teaches many things at once, such as up/down, counting, rhythm, bars and bar lines while having fun on the black keys. Two little limitations that surface immediately on the first couple of pages are the appearance of the repeat sign, which is too soon of a burden for beginners, and the quality of the accompaniments, which are way too simple. Of course, the omnipresent solution is for the teacher to create a more inciting and exciting accompaniment.

When the legato slur appears, we suddenly realize that we never thought of articulation hitherto. This is where "planning" is required. Were preceding pieces to be played portato, detached, or legato? The problem with legato is that students hold the notes for longer than their duration, and the problem with non legato is that doing it in position creates a rough sound, and therefore bigger intervals are better to practice non legato, which are, alas, not provided in the methods of Bastien or Alfred. Speaking

of articulation, be careful not to mention the words “staccato” and “something hot” in the same sentence. The final piece of the book is “Space Walk” which combines almost everything learned in the book, with an exciting Sci-Fi tune and mood! It is an excellent review and concert piece.

The final method is the Alfred method with its 3 books for beginners. Alfred also starts without the staff, by ear, and adds notes later on, similar to Emonts, and many others for that matters. On a scale of Suzuki to Czerny, Alfred falls somewhere in the middle, as he introduces the treble clef and bass clef, each receiving a humble share of one page, and then immediately both clefs appear. There are a lot of theoretical explanations just like in the books of Bastien; however, if for Bastien rhythm was first, then for Alfred rhythm is next. Alfred focuses on pitch, positions, and sound way before he complicates rhythm. And after 30 pages you finally have the staff. Here, there’s a question that begs itself: why write letters on note heads when students are to learn the notes and staff later on? I will leave this question at the rhetorical level, for the purposes of this treatise. Once the staff is introduced, there are Chester-like exercises where students have to write L and S for notes on the line or notes in the space. It is beautiful that these methodological books provide exercises to supplement the concept learned, but it is imperative that teachers provide hands-on activities, especially that we are dealing with 21st century learners who have the world at their fingertips, just a click away. I know a very good piano teacher who draws the staff on the floor of her classroom and asks students to jump into lines and spaces based on what they hear being played on the piano. Cardio, learning, and fun all in one! One final limitation of Alfred’s

level A is that in most beginning pieces the right hand plays alone one whole line, and then the left does the same. This monophonic approach to teaching piano is not a good idea. The crux of playing the piano is coordination between the hands, and the earlier they master this skill, the better off they will be. In all fairness, Alfred does provide pieces where hands play alternately, but then, quite inconsistently, the pieces revert to each hand playing alone. I say quite inconsistently because the only logic I find behind this regression is whenever a new concept is introduced. It is as if the students were to focus only on the new concept at the expense of losing the minimal coordination that had managed to acquire in earlier pieces.

We advance to level B with the concept of legato playing. Besides the question of how the previous pieces were to be played, there is another problem here. At the very beginning of introducing legato played, Alfred has phrases that are too long. Seven notes are too much for a young lad to play in legato. It is a much better idea to start with two or three notes, also known as baby steps. Alfred alternates between legato and non-legato playing in subsequent pieces, something that gives students ample exposure to different articulations adequate for different moods and styles. After all the hullabaloo, students can finally play with both hands at the same time. Note that Bastien joins the hands much earlier. Whether early or late, Alfred does something important which Bastien neglects, and that is to sometimes have the accompaniment in the right hand, preventing the unnecessary fixation on right hand being the melody hand while left hands takes the back seat of accompaniment. Shortly after both hands play together, dynamics are introduced, and then the famous G position makes its fanfare, but the

pieces suddenly go back to being simple, which is a shame. But this drives my point home: every time a new concept is introduced, Alfred resets the quality and difficulty of the pieces. This also happens when, later on, the book explains crescendo and decrescendo, which are amazing things to be explained, without necessitating a simplification of pieces. The problem, besides the obvious depreciation of acquired coordination, is that difficult and simple pieces alternate inconsistently, at least in the mind of the students.

Level B culminates with a certificate, which ushers the budding pianist into level C. The grand staff appears along with the picture of a keyboard with the letters representing notes are written on their respective keys. Now would be a good time to introduce this chef d’œuvre, Mr. Bastien, and not earlier. After having learned contour, some sight notes (such as the middle C), and after having experimented with up, down, and some positions (and I write this reluctantly), now is a good time to connect the dots between ear, eye, paper, notes, and keyboard. Alfred, like an unrepentant sinner, commits the same mistakes again, such as simplifying pieces once again at the appearance of a new hand positions, providing an awfully short review of sharp and flat (too short, especially that the introduction of these concepts was short to start with), and – worse of all – writing letters on note heads just because there is the C position with both hands playing together. At the very end of this book, Alfred combines everything we’ve learned into songs. And hence, I would say that the level C book acts more like songbook, and it combines everything learned in levels A and B. If the teacher is ambitious, then she can do all three books in one year. If not, then she can do level A and B, and do level C later.

•



ISSN 1210-3683

MK ČR E 6248

65 Kč

